

القاهرة

أدب • فكر • فن

عودة إلى نقد الحضارة الغربية
همريورجشتال... والدراسات الإسلامية
الحاسب الإلكتروني.. والتطور
رامبرانت.. فنان الليالي المشمسة
حلية توت عنخ آمون أنشودة شعبية
عرايبي.. على مسرح السلام
شهر العسل .. روبرت فالسر
إشكالية الثقافة عند عبد القادر القبط
جمهور المسرح الغائب



● لوحة للفنان مصطفى عبد الفتاح مصطفى ●





● بورتريه ● للفنان المرحوم كمال خليفة ●

الدراما

بين المفهوم والشكل

والنظرية

٣

د. نهاد صليحة

ويمكننا أن نقرب مثلاً سريراً على هذا النوع من التشكيل الدرامي مسرحية بوليوس فيصير للكسبيش التي تبدو في ظاهرها قصة صراع بين بروتس ويقصر قمص في تسلسل زمني واضح نحو نهاية محتمة القيم التي سادت عصر شكسبير ، وهي قيم المحافظة والملكية والشرعية الروايلية ضد الثورة والجمهورية واغتصاب الحكم .

ولكن المسرحية تكشف لنا عن معناها الحقيقي من خلال نسقها الكونترا بنطى الذي يقوم على طرح وجهة نظر ونقيضها طوال الوقت ، بحيث يتقدم المعنى عن طريق التنافر في صورة كونترا بنطية قوامها الجدل بين وجهات النظر ، بدلاً من أن يتقدم في صورة خط متطابق واحد مترابط يرتبط بالتسلسل الزمني للحبكة .

والشكل الكونترا بنطى يتحقق دائماً عندما ننظم العمل الفني أكثر من إطار فني واحد لحسم الصراع ، بحيث يكون المعنى والشكل في المسرحية حبيبة جلد فكري حقيقي بين منظورين ، وبحيث يسيطر هذا الجدل على تناول الفنان للتجربة .

وعادة ما يطلق النقاد على الدراما التي تتحقق من خلال هذا النوع من البناء لقب الدراما المشكلة - أي تلك التي يصعب التوصل إلى معناها والتي يصعب بالتالي تصنيفها . وهذا النوع من الدراما يوجد بكثرة في المسرح الحديث الذي غابت عنه أطر القيم السابقة والعقائد القبلية بحيث لم يعد دور الكاتب فيه ترسيخ عقيدة خاصة أو جماعة ، بل طرح صراع وجدل بين معالير أو مواقف فكرية مختلفة ، في محاولة استكشاف قيمة كل منها وصلاحياتها له وللحياة - وهكذا نجد أن الدراما في القرن العشرين قد عادت إلى ما كانت عليه الدراما في نشأتها ، أي عادت دراما استكشافية تعرض لتجربة بالجدل نحو محاولة استكشاف معناها دون مسبقات ، ولم تعد دراما ترسيخية مثل دراما القرن السابع عشر مثلاً .

الحديث أكبر قدر من الدلالات المتعارضة وتفسير كل مرحلة منه من خلال إلقاء أضواء جالية ، متعددة ومتناقضة ، عليه - وهذا النوع من الشكل المسرحي يمكن أن نطلق عليه صنعة الكونترا بنطية - بمعنى أنه لا يعتمد بالدرجة الأولى على تسلسل قصة تسلسل زمني في تحقيقه ، بل يتحقق كاملاً من خلال ربط القصة في تسلسلها بمسئويات متعددة ومتناقضة من التفسيرات إما عن طريق التناقضات اللغوية للتعدة ، أو استخدام أسنفة رمزية واستعارية متناقضة لمعنى الحدث الظاهري ، أو استخدام التورية والمقارفة اللغوية والدرامية بكافة أنواعها ، بحيث يدرك المتلقي أن المعنى لا يكمن في القصة ذاتها ، بل إن القصة هي مجرد حامل لمعدة تفسيرات متعارفة تكون في جديدا للصراع الدرامي الحقيقي .

وكما أن النظريات الدرامية قد تتعدد بينما يظل مفهوم الدراما واحداً (إذ أنه ينبع من محاولة نخل الإنسان والجماعة حركياً لتجربة تقسم على مبدأ الصراع سواء كانت واقعية أو ميتافيزيقية) ، فكذلك نجد أن النظريات الدرامية قد تعدد ، وقد طرح قوانين وتصورات مختلفة للشكل الدرامي الأشمل ، وتشغل بالتفريق بين الأنواع ، ولكن ، رغم ذلك ، فإن مفهوم الدراما - رغم كل النظريات - قد تحقق على مر التاريخ من خلال نسقون تشكيكين أساسيين نجدهما خلف كل الأشكال الدرامية الظاهرية .

أما النسق التشكيلي الأول فيقوم على مبدأ التجانب - أي تجميع كافة عناصر التجربة المبرورة وإنتظامها في خط واحد - مستقيم أو دائري - ويكون بمثابة المتعاطفين التي يشد إليه كل عناصر التجربة ويظل واضعاً معها اندفاع في دوائر حازونية يفرض توسيع مجال دلالاته أو تكثيف معناه ، أي أن هذا التشكيل يعتمد على التطور المتعدد في خط واحد مستقيم أو دائري أو حازوني .

أما التشكيل الآخر فيقوم على مبدأ التنافر ، أي تقبيت نسق مطروح إلى عناصر متعارفة لا يمكن انتظامها في خط واحد ، بل نخل كل منها خطاً منفصلاً ، يتقاطع أحياناً مع المصطوط الأخرى ، ولكنه لا يتنظم أبداً معها في خط معنوي واحد - ويتميز هذا التشكيل بالتعبير الدائب للمنظور بحيث لا يقدم التشكيل وجهة نظر واحدة في العناصر المتصارعة المبرورة ، بل من معداً من وجهات النظر المتداخلة .

والتشكيل الدرامي الأول يتيح مراحل استخدام الصراع في تسلسل زمني وسبي واضح ، من نقطة بداية ، في تصاعد متطابق يحكمه إطار قيم واضح . وأما الشكل الآخر ، فهو لا يركز على تسلسل الحدث الزمني - أي مراحل استخدام صراع القوى في تناولها الزمني وسببها للنظرية - بقدر ما يعنى بإعطائه



الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

في هذا العدد

الصفحات

- **أدب :**
- **دراسات :**
- ٤ (الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية) د. هادي صليحة
- ٣٢ (بورجستال والدراسات الإسلامية) د. باقر محمد الجوهري
- **إشباع :**
- ٨ (الحزن وقصة) د. محمد حلمي حامد
- ٩ (رباعية وقصة) د. محمد سليمان
- ٩ (الموت في الحقل «قصة» د. ناهد أبو زهرة
- ١٢ (تلك الدفات) د. ذلك الليل «قصة قصيرة» د. إبراهيم عبد المجيد
- ٣١ (الفتى «قصة قصيرة» د. ساجد حسي
- (كوريلا «قصة» د. محمد حسن حاتم
- ٣٨ هاتريش هاتريش - ترجمة : د. أحمد كامل عبد الرحيم
- (شهر السمل - قصة من الأدب الألفي) د. روبرت فلو - ترجمة : خليل كلفت
- ١٣
- **فكر :**
- ١٠ نقد الخفايا الغربية) د. محمد عامر
- ١٦ (الماركسية) د. يحيى طريف الحوي
- **فنون :**
- ٢٠ (كاريكاتير) توليف حنا
- ٢٤ (على زين المايهين
- ٢٨ (عراي على سرخ السلام) د. غريلا ودية
- ٢٤ (مخرج دلم بعد) د. رانيا صفاق
- **علم :**
- ٣٦ (الحساب الإلكتروني والتطور) عزت حماد
- **تراجم :**
- ٢٧ (محمد متور) د. كمال نشأت
- **حسب :**
- ١٤ (د. عبد الفتاح الفتى) اعتماد عبد العزيز
- **أبواب ثابتة :**
- ٣ (رواية)
- ٧ (حكايات القاهرة) عبد النعم حسن
- ٨ (ويكي الشعر) وليد نير
- ١٨ (رسالة قدينا) عبد الحميد اعظمي
- ٢٣ (قراءة تفكيكية) عميد الفتى
- ٤٠ (إنتاج تحت الأضواء) حسن الدين موسى
- ٤١ (المدينة للجلود) د. أحمد عصف
- ٤٤ (مناقشات)
- ٥٥ (حوار مع القاري)
- ٤٦ (فنان عالي «ديرات» د. وجيه ودية
- **الوحدات الفنية :**
- ١ (العلاقات) الفنان مصطفى عبد الفتاح مصطفى
- ٢ (تجربة) د. الفنان المرحوم كمال خليفة
- ٤٧ (هوية الليل) الفنان دميتر
- ٤٨ (من معروضات جالري لندن) الفنان رولف أرنست

إن الفرق بين التشكيليين الداهيين الذين ذكرناهم يتلخص في تغير دور المؤلف ودور المتفرج .

فالوقت في النوع الأول - لتسلسل سببا وزمنيا في خط واحد متصاعد - يتمتع بقدر من اليقين يسمى إلى تأكيده من خلال العمل الدرامي . إذ هو يجعل من هذا اليقين الإطار المرجعي الثابت للحدث الدرامي الساسي . ولكن ، في النوع الكونتراينطي ، يطرح المؤلف تصورا تجريبيا لرؤية ما ، في علاقة جدلية مع تصورات أخرى ، ويجعل من النص الدرامي عذلة في الوصول بجدل التصورات المتشافة إلى تصور جمعي شامل له - أيضا - صفة التجريبية لا اليقين أو الإلزام .

أما المتفرج ، فهو في النوع الأول يلعب دور المتلقي السلي ، بينما يشارك في النوع الثاني مشاركة إيجابية في صياغة معنى التجربة المسرحية ، ويشارك مع الفنان طارح التجربة في جهده الفكري في صياغة معناه خطوة بخطوة .

وفي المسرحيات التي تنتمي إلى التشكيل الأول ، نجد أن المؤلف يضمن نصه شخصية يلور من خلال وجدانها ووعيها المعنى الكلي للصراع المطروح ويلخصه للجمهور . وعادة ما تكون هذه الشخصية هي « كورس » يشارك في الحدث ويعلق عليه ، أو بطل المسرحية نفسه س كما يحدث في التراجييديا التي لا بد وأن يصل بطولها في النهاية إلى مرحلة الوعي الكامل بطبيعة مأساته ، وأبعادها ، وأسبابها ، ومعناها ، ويقل هنا الوعي كاملا ، وبصورة واضحة إلى الجمهور . أما في الكوميديا ، فعادة ما تكون هذه الشخصية التي تقتل وجهة نظر الكاتب بصفته بعض الشيء عن مركز الصراع ، وإن شاركت فيه ، بحيث يتأتى لها أن تقوم بدور المعلق على الأحداث . والموجه للجمهور المتلقي في استقباله لمراحل عرض التجربة التي تمثلها المسرحية . ولعل أوضح مثال على هذه الشخصية في الكوميديا هي شخصية ألكاندرك الذي الواعي بكل ما يدور ، والذي يدبر « المقلب » ، بينما يقوم بالتعليق على الأحداث والسخرية من الشخصيات ، في الكوميديا الرومانسية القديمة كما كتبه توتوس ولاوس ، ومن هنا جذورها فيما بعد مثل وليبير . كذلك نجد مثل هذه الشخصية التي تتكلم بأسلوب المؤلف وتشرح الحلف من المسرحية في شخصية الصديق العاقل التي شاعت في مسرح ليشاكي الاجتماعية في القرن التاسع عشر وفي المسرحية المحككة الصنع لدى الكاتب الفرنسي « سكريب » وغيره .

فصغير أبطال سكريب - كما يقول د . مسرح سرحان في كتابه دراسات في الأدب المسرحي (ص ٦١) « من هذا النوع الذي يلقى الأحداث والشروح والأحداث الجانبة ليشرح للجمهور مجرى الحدث . وقد استمر استخدام هذه الشخصية عند الكساندر دوماس الابن وإميل أو جيه من كتاب الدراما الفرنسية في ظل الإمبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك في مسرحيات ابن تشيكوف في صورة طيب العائلة أو قسيس البلدة » .



أما التشكيل الكونترابنطى فهو يفتقر إلى مثل هذه الشخصية التي تتجمع في وجدانها للمنى الكلى للتجربة . وفى هذا التشكيل ، تصبح الشخصيات المسرحية أشبه بمجموعة متناثرة من الموسيقى ، يعرف كل منهم لحنا مفردا ، في معزل عن الآخرين ، يبتأ يقع حبه جميع هذه الألحان المنفردة في سيمفونية كاملة . أى في تجربة مسرحية كاملة . على المنظر وحده دون إرشاد أو معونة من أى من الشخصيات المسرحية . ولعل أبسط مثال على هذا النوع من التشكيل المسرحى هو مسرحية هارولد بتر السماء والذرة ، والتي تتكون من مونولوجين منفردين متزاملين ، يتقاطعان ثم يتفصلان ليعودا إلى التقاطع ، بحيث ثقل كل نقطة تقاطع مرحلة الصراع فى الصراع (الذى يبدو على مستوى للمنى لا الواقع) تدفع به إلى مرحلة أخرى من الاحتدام على مستوى للمنى ، وبحيث لا يدرك هذا الصراع الحقيقى سوى المنظر وحده . أى أن حلبة الصراع على هذا التشكيل الدرامى تصبح وجدان المنظر لا خشيعة المسرح ، إذ أن كلا من التشكيلين في مسرحية « الذرة » لا يبدو وكأنه يسمع الآخر أو يلقى ما يقوله . وفى هذه المسرحية - كما في غيرها من النوع نفسه - يصبح تحديد كنه الصراع ومعناه هو هدف طريح الصراع . ومعنى التجربة المسرحية يبتأ تضاد أهمية النتيجة التى يفسر عنها الصراع .

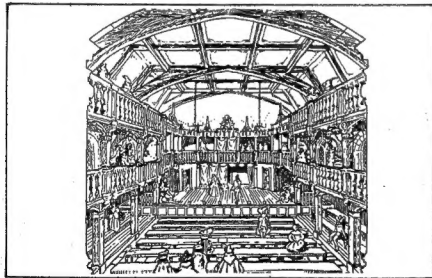
وإذا حاولنا تلخيص ما سبق قوله ، يمكننا أن نقول بأن الشكل الدرامى الذى يقدم في خط واحد رأسى أو دائرى ، إلى ذروة أو نقطة محورية مثل البداية هو شكل يتتبع بطار ثابت من القيم والمفاهيم الأساسية يتم في فوهله تهييم التجربة . وعلقة ما نجد في هذا النوع من الدراما شخصية يضفيها المؤلف هذا الإطار القيسى . فعلى سبيل المثال ، يعد القارئ في مسرحية ماكبث - أن تنتهى من ناحية معينة إلى هذا النوع من البناء - أن شكسبير يطرح من خلال ما كتب في البداية الإطار الأخلاقى الذى سوف يستخدمه القارئ ، بل وما كتب نفسه ، في الحكم على ماكبث وإفاته . كذلك نجد في هذا النوع من الدراما أن معنى التجربة الإنسانية المعروفة يتطور في وجدان شخصية مسرحية تقوم بتوصيله إلى المشاهد في صورة مؤثرة فعالة . وهذا ما يحدث في مسرحية ما كتب حيث نجد البطل يقول للمنظر صراحة في نهاية المسرحية أن ما فعله كان جرما جرح عليه البويال والحرايب ، لأنه تخدع القانون الأخلاقى الذى كان يعرفه جيدا منذ البداية ، والذى أكد هو نفسه سيأثله المظلة للمنظر .

أما الشكل الدرامى الكونترابنطى فهو يتميز بغياب أى إطار قيسى مرجعى يقيى واحد . كذلك فهو يتميز بازدياد أهمية الدور الإيجالى الذى يلعبه القارئ باعتباره الوجدان الوحيد الذى تتجمع فيه عناصر التجربة الثنائية وتتصحم وتتجادل ، ويتشكل معناها . ولعل أشهر كاتب مسرحى برع في هذا النوع من التشكيل المسرحى هو لويجى بيراندلو الذى يبنى مسرحه على فكرة انتفاء الحقيقة المطلقة - أى نسيية الحقيقة - والذى ترجم الشكل الكونترابنطى ترجمة مجسدة - أى مجسدة

ولكن القارئ لا يجب أن يخلط بين هذا النوع من البناء الدرامى الثنائى الذى يتطور في مسرحية مثل ماكبث مثلا ، وبين البناء الكونترابنطى الذى يبتأ في مسرحية مثل بولوس فيسر للكاتب نفسه . ففى ماكبث يلعب البناء الاستعارى أو الرمزى دورا مساندا يكثف ويعمق معنى الصراع الذى تنتظمه الحبكة المتطورة زمنيا . أى أن شكسبير ينسج حول الحبكة لنفا استعاريا يعتمد على الخط استعارية ورمزية متشابكة ومتكررة يكثف معنى الحبكة وتعطيلها دلالتها الفكرية . فهو ، على سبيل المثال ، يطرح في الحلقية الاستعارية لوقائع الصراع - الذى يقوم على تدوير وتنايد جرمية قتل الملك - نسقا لغويا متكررا تربط فيه فكرة الأمومة بفكرة الطفولة حتى تتوجدان في صورة « لبن الرحة » التى توحى بالحنان والبراءة ، ثم يربط هذه الصورة بفكرة النوم الحادى . وفى تزامن مع هذه النسق اللغوى

مسرحيا - باستخدامه الدائب لتكتيك المسرحية داخل المسرحية ، أو المسرح داخل المسرح .

ويبقى لنا فقط أن نضيف أن القارئ سوف يجد في أية مسرحية جيدة صيغة تلزم بالتشكيل الزمنى المتصاعد - أى الحبكة المتطورة سببا بصورة منطقية في ضوء إطار قيسى ثابت - سوف يجد إلى جانب الحبكة تشكيلا آخر استعاريا - أى يعتمد على الإيحاء والرمز والاستعارة - متجانسا مع المنى الكلى الذى تسعى إليه الحبكة على مستوى الوقائع - ووظيفة هذا البناء الاستعارى هي إضراء معنى دلالة الحبكة ، وتأكيد أهمية النتيجة التى تصل إليها عن طريق إعطائها أبعادا فلسفية وثقافة شعورية ، بحيث تعمل الحبكة بالصراع على مستوى الوقائع المحسوسة إلى غاية ، يبتأ يصل البناء الاستعارى في إثرائه للمنى الصراع إلى ذروة التوتر في الوقت نفسه .



الدراما . تعتمد النظرات وأحاديث اللغوى

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

الذين كانوا يفسلون البذل الرافقة حتى لمعت أسماهم عند أصحاب اللؤلؤ الرقيق من حمراء الأنثى في البرى ، وهو أيضاً أشهر من مقص الأسفل بحمد السلى كان حالاً شهيراً في عابدين ، حتى زعم أنه عصمت له ردمس اللؤلؤ والسلاطين في القصر .

لقد اشتهرت في القاهرة مقصات كثيرة لأصحاب الحرف ، وكان السنان ينادى وهو جالس للسفن على كشك :
— سن السكين . وسن القص
ولكن مقص محمد الذى سمعوه ليه الناس ، كما نسا صاحبه ، وقد كان الرجل أول من قص مقصات الصنف وأخبارها بفضله الطويل ائداد ، وكان ذيقاً شديداً للذلة في قصه ، فيستخرج القائل أو الخبر من قلب الصنف ، ثم يصفه بالضمح الأفيض على الورق في ذقة ، وبعد انتهاء عمله الذى من عليه صبه (عمر) الشاب النوى الطعج ، يئس ، وبدأ ، ويضع أوراقه وبدأ الفرحة . . . لقد كان من عمله . . . الصحافة الفرنسية التى كانت منتشرة في مصر .

وكان محمد سمود يقول :
— هذه قصصات الصحف لأنى أنصها بهذا للنقص . ثم يرسل مقصه الشهير في يده لأمر كاتبة . . . حتى يئس إيك أن هذا الرجل التحيل الأتني الوسيم فارس من الفرسان .
ثم تعلم منه الناس حكيمة القصصايات الصنفية ، بعد أن كانوا يظنون بكل مجلدات الجريدة أو الجيلة ، ليحدثوا لها من مقالات كاتبة أو أخبار حداث ، لا يصدق الاحتياط بها . . . وهذا أمر آخر .
وكان محمد أفندي سمود لا يهيم أى مقص فى الدنيا غير مقصه هو .
وعندما ظهر مقص وكب السبنا ، غضب ، ووضع مقصه في الدرج وألقاه عليه بالفتاح ، وخرج ولم يعد ، فقد كان قد أجعل إلى العاش . والحديث من شجون .

كان محمد أفندي سمود المحرر الفنى في وزارة الداخلية ، وترجم كتاب الدكتور كلوت بك (لحة عامة إلى مصر) في

جلدين كبيرين ، من أهم الشخصيات المصرية المثقة التى ضاعت في الزحام .
في جيله كان للوقف الحكومى بيتى وغوت وهو في الدرجة السادسة ، ومن يسمه الحظ يصل للدرجة الخامسة ويعمل على حمة وعشرين جنهيا في الشهر . أما الذين يصلون إلى الدرجة الرابعة الذى يبدأ مروطهوا بخمسة ولائان ، فقد بنعم عليهم قصر عابدين بربطة اليكومية من الدرجة الثانية . وقد بتلك الواحد منهم حربة حظور ملاكى حصان واحد ، لأن حرية الأجرة لها حصانان .

ولكن محمد سمود كان من التماسه أصحاب الدرجة السادسة . . . وكان أيضاً من الصناد لآله موقوف في الداخلية تحشم له الجيلة . لسا في حاجة إلى أن أول لك إنه كان من أنصص القصصايات ، وأبلغ البلاغة في اللغتين العربية والفرنسية ، وشأهاده على هذا ترجمته الرامة لكتاب الدكتور كلوت بك .

كان تركى الأرومة فيما يسدو . . . غشيل الجسم ، وسيم القمصان ، يضع قبل رأسه طربوشاً طويلاً يكاد يبلغ طوله ثلاث طول صاحبه ، وكان يملك مقصاً طويلاً جداً يكاد يبلغ طوله نصف طول الجريدة البومية . وقد حرص على هذا المقص أشد الحرس ، فلا يتركه على مكتبه أبداً ، ولكنه يحميه في الدرج ويطلق عليه بالفتاح .
كان يترك كل شيء فوق المكتب . . . الصحف والمجلات والأوراق والأقلام . . . لا للنقص . . . كلما خرج من طرفه يحميه في الدرج ويطلق عليه . . . حين يعود يفتح الدرج ويخرج المقص .
ومقص (محمد سمود) في تاريخ الصحافة المصرية مثل مقص مشاهير الحاخطين الطليان

يطرح شكسبير نسفاً لغويا آخر مناقضا له يقوم على فكرة الدم ، التى ترتبط بالظلام ، والأرواح الشريرة ، والأرق . ويكون التناقض التضاد صراعاً استعارياً يكشف الصراع الحقيقى الدائر على مستوى الحكمة . ثم يبرز شكسبير الصراع الاستعارى بالنسبة للرأى للحدث حين يمسده مسرحياً في مشهد يلتصق فيه التناقض الاستعاريان التضاداً جديداً ، فنرى على خشبة المسرح أما وظفها بإبدالان الختان والدعابة ، ولكن بلفظها الظلام ، ويأرقها غياب الأب ، ثم تواجها مجموعة ماجورة من الفتلة الذين نصبت من قلوبهم الرحمة لتسمع دما بامر من ما كبت على خشبة المسرح أمام المتفرجين ، بحيث يخلط بين رجة الأمومة بسدم القيلة والخسدر ، ويحتج التجسد الخليفة الاستعارية للحدث أمام المتفرج وتفرغ نفسها على وعيه ، ويصيح هذا المشهد ذروة البناء الاستعارى ، أى ذروة صراع الأنثى اللغوية الاستعارية المطروحة .

إن البناء الثانى في ما كبت لا يمثل أبداً كوننا نعلم ما إذ أنه يلتزم بمفهوم واحد وإن عرض الصراع على مستويين هما مستوى الوقائع المحسوسة ومستوى الرمز .

أما البناء الكونترابنسى — كما نجده في بولويس قيصر — فهو يستمد على تغيير المنظور الفكرى تجاه الصراع الذى تنتظمه الحكمة . وهو في ذلك يستمد عددا من المحل اللغوية والسرحة تقوم كلها على مبدأ أحداث خلل في النسق اللغوى والمسرحى الذى ينظم موقفاً ، بحيث يؤول الوقف على نفسه — إذا صرح هذا التعبير ، أو يخلو لكل موقف تقيضه له من داخله — أى يخلو تناهوا بين المنى الظاهرى لحديث أو مشهد ، وبين مزته كما يتكشف للقاء ، أو على الأقل يخلو بعض التشكك في وجهة النظر التى تسود الموقف . فشكسبير — مثلاً — يحيط مشهد استقبال أهل روما لقيصر بتعليق سائر بالغ الكفاعة بحيث تزيل الكوميديا كل جلال الموقف ، ولجعل المشاهد يتبنى وجهة نظر برونسى في قيصر — ولكنه بعد ذلك يجعل الثوار وعلى رأسهم يروس يتفون ليلاً في الظلام ، ويضمن أحداثهم بعض التصادمات اللغوية والصورة الفنية المرحية ، بحيث يبدو اللقاء في نهاية الأمر أشبه بقاء لصوص وقطاع طرق . وهكذا تحول المشهد إلى مشهد وتقيضه في أن واحد — أى مشهداً يضمن صراعاً بين وجهتي نظر ، ويعين عليه علاقة استفهام كبيرة : أمن ترى لقاء ثوار عريرين ؟ أم تشهد لقاء مشاهرين مختصين ؟

ويستمر طرح وجهات النظر المتباينة بهذه الطريقة في مسرحية بولويس قيصر حتى النهاية . ومثل هذا التشكيل الجليل الذى نجده في بولويس قيصر يطرح تفصيرات متعددة لأخى وقيمة الصراع الذى تطرحه الحكمة بحيث يصبح المعنى الكلى للتحفة العرضية درامياً كما تصل إلى الفرج هو جدلية الحقيقة ، وعدم وجود معنى محدد لها ، واستمالة قرابة الحياة في إطار قننى سابق لها ، وأهمية أشد المنظور في الاحتياز عند التحدث عن الحقيقة أو تقرير معنى أى تجربة .



ولد

وليد مئير



نظر ولوركا إلى قاتله وقال : وأنتقل في ليلة مقمرة كهذه ؟ كان ولوركا شاعراً ذا صلة خاصة بالطبيعة ، والطفولة ، والحلم ، والمفارقة . وكان عاشقاً لأغنيات الجسر ، لحسانم البسيطة ، وأسفارهم الضحلة ، ومشاعرهم الجموحة . وكان عاشقاً - ليل هذا - لوطه الدافئ الحزين (أسبانيا) ، فمن واقع هذا الوطن استلهم ولوركا أسطوره الحقيقية ، ونسج صورته الشعرية الأصيلة المفعمة بالبساطة والدعشة .

(عنوان القصيدة) من «موتشيا»
يدور ، ميتا ، المحذر
جسده ممتلئ بالزنايق
ورماعة في جيبه
الآن يركب صليبا من ناز
طريق الموت الروح
وملائكة سوداء
تظهر مع الربيع الغريبة
ملائكة بضفاري طويلة مجعدة
وقلوب من الزيت *

هكذا رثا ولوركا مصارع الثيران النبيل وعوان أنطونيو ، وعقد تلك الصلة المألوفة المشرقة بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الإنسان وما فوق الطبيعة من جهة ثانية .

كان ولوركا يُعَرِّف «الدوندي» بأنه تلك النشوة المعقربة الخلاقة التي تيدج فينا صورها الفنية الغريبة ، وأشكالها الجمالية المدعشة ، فتنتل دون الفعل إلى الآخرين . لقد قصد ولوركا فائياً تلك الروح التي تتلبس الشاعر فتضئ بينه وبين الحقيقة الكونية كل المسافات والفواصل ، وتجعله كأنها سحريا ذا بصيرة قوية ومناقلة .

عاش ولوركا مفتوحاً بعالم رمعي جميل يفتح مزيداً من طاقات الحلم والخيال والحب عند الإنسان ، وفتحته الحرية والصفاء والفرح . ويقدّر ما كان هذا العالم غالياً في الخارج ، فقد ظل موجوداً في داخل ولوركا ، سارياً في كيانه ، مليئاً بتفاصيل الأشجان الصغيرة الموسية . ونحن رثا ولوركا نفسه أصغر على بقاء هذا المبرر الخفى بينه وبين عالم الناس والطبيعة ، وكأنه ينشئ بالحياة بعد الحياة لقاء مودعا جيبه :-

إذا بُتْ

لصدعي الشرقة مفتوحة



الحزين

محمد حلمي حامد

قضيتُ في بلاطه دهوري ..
في البدي .. كأن طيباً كشرقة
ولامعاً كلؤلؤه
يجيش على عفة النجوم إن كبرتْ
بضء لي .. كما بضء البرق
في السواد
وكان إن ألفت صاحباً ..
أظننا معاً ..
وإن تفرقتْ هموتنا .. تألفتْ
أذاب ضحكة أو ضحكين بيتنا
الآن .. أنت كاسرٌ كعقريه ..
وموحش كمتبره ..

نُدِ رملك المدحور في الفؤاد
رمل .. فرملة .. بلامدى ..
الآن أنت بئرٌ دونما قراؤ
ثم ظل الوحدة الكتيب
فوق الضحكة الحزينة ..
.. يا سيدي .. الذي

أطلعت دون سائر البشر ..
تلك الحياة صنو روعي الملققة
صنو الضفادع المشققة
تركت في بلاطك الحلاء ..
وشت أن اجازف
بكل درهم ودعوتُ جمت في بلاطك ..
سيفان أصبحا .. علامة التقاطع
سيفي .. وسيف سيدي القديم

رَبِّ الْجَنَّةِ

محمد سليمان

للمدينة أن تصرخ الآن
للزيت أن يستعين بأبنائه الصالحين
وللتل أن يستجير بأباتيه ،
ويعطى دمي بالحمام ،
أو بالصخور ،
ولي أن أخالف
لي أن أشد المعرى من ظلمة
وأبارك بشار وقت بُيَّت عوائقه في الفضاء
ويشتم سياف دجلة
لي أن أفرق



أخرج من ظلمات القبيلة
مستوحشا كالحلال ..
ومكتلا .

هل هو الرمل
أم سكرة الغافلين
جبال الدجى ،
أم سباح الفأزة
أم غرة لصدت

هل هو الماء
أفشف للجرحين وجوه معبأة
فاستداروا إلى سلة العشب
أفشا فعايتهم في الفضاء
وشدوا من الأرض رحمتها

هل هو العفن المتسرب
من رايه للسواد ومن طيلسان
لسان تفرق بين السيوف
أقام هنا قبة
وهناك مزارا

أم الأرض
تدمن خبز الفصاحة ،
تستلمح البدوي
وتستقبل الحارجين بأوسمة الرواد
تلفظ بالأنياب ،
وبالهاوين وراء غنيماهم في السفان ،
عبر البلاد يضلون أو يثربون
ويستطون عفاويهم
للمدينة أن تصرخ الآن
لرمل أن يتودد أو يشهد السيف
(هل خاته أم حاء .. ؟)
أنا طالع في الأحازين
بين البثور التي تتعمم بالدعم والنار ،
للع ضوءا ... ،
مدائن من عرق ولسانا ،
بلادا بلا صنم للفصاحة
لا تنقل الظاهر
لا تشكك حين يز الصياح شبايك قلب
ولا تنجب الأنياب .. يدون ظلمتها .

العودة من الحقل

ناهيد أبو زهرة

غابت الشمس وراء الأفق
والمصافي تفتح قبلي

وكسا المغرب ورة الشفق
ينثر الليل جناح الفسق

وعلى الجسر تنادي المائتون
حلوا القاس وعادوا متشددين

بالتحيا .. وأهازيج المساء
غفوة العمود يحدوها الرجاء

باحقول ارتدى
بأنجوم احرسى
أرضنا ... أرضنا
بيتنا ... بيتنا

في سلام المساء
زرعنا في الحصاد
حظنتك المساء
لاح غباي الضيافة

ومضوا من بعد يوم حافل
ليعودوا في صباح ياكس
وتنقى الضفدع السا
ليحيى طلعة البدر بأفراح الضيافة

كله جهد وكلاح وعناء
تاركين الزرع ترعاه البهائم
هر يملو في الضفدع
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر

والكراوين تغى .. تنباضي
وفيخ القرية اتساقوا لخطى ساهم
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر

في سكون الليل .. في ضوء القمر
والقناديل تير الكفر .. نفرى بالسهر



عودة إلى نقد الحضارة الغربية

د. محمد عمارة

علينا ... فالاشتراكية تلذكي ناز الصراخ الطبقى، وهو خطر على تماسك الجماعة والقومية المسلمة، في الحقد، لا يفيد منه سوى أعداء المردودى الرئيسيين: المفادكة ثم هي تجذب العمال المسلمين إلى أفرانهم المفادكة، فتكون السيطرة للعمال المفادكة على العمال المسلمين، يحكم أغليتهم في البلاد وفي الحركة الاشتراكية ... كما أن نوان الصراع الطبقي تصيب أول ما تصيب الطبقة الوسطى المسلمة، وهي العمود الفقري للإسلام والمسلمين ... فطبقتنا الوسطى هي قوام الأمة وعماد أمرها ... والطبقة الوسطى المثقفة تعرف علوم الدين الإسلامي، وتحمل شعورا طيبا تجاه الحضارة الإسلامية، ولديها معرفة بأحكام الشريعة، فهي تقوم - إلى حد ما - بالحفاظ على الحضارة الإسلامية وديارها، وصيانة الشعب بتلقون عنها ويعلمون منها دينهم، ويعرفون منها أحكامهم، ومن هنا فحين يقطع سبعون مليوناً من صرامة المسلمين صلتهم بعشرة ملايين مسلم، من علقان الطبقة المتوسطة نتيجة للصراع الطبقي، فإنهم - (السبعون مليوناً) - يصبحون غرباء عن الإسلام تماماً ... وحين تجلو ذهنهم من القومية الإسلامية يصبحون فرادى مشتت ... وحين تقطع صلتهم بالطبقة المتوسطة المثقفة المسلمة، ويتحدون مع غيرهم من غير المسلمين المتشاكليين معهم اقتصادياً، فإن هذا يؤدي تلقائياً إلى «هندكتهم»، ويمكن تشدهم القومية اللاإسلامية تدريجياً، ويدورون في الهبات داخلها كحبة ملح تكون دمايتها حثية ...»

لقد كان الحفاظ على القومية الإسلامية والذاتية المتميزة للحضارة الإسلامية هو المهمة العظمى لدعوة المردودى وحركته، والبوصلة التي حددت اتجاهه في كل المبادئ، والمبرر لتفادلاته ومعادلاته ... كما كان الصراع ضد سيطرة المفادكة على قدرات المسلمين الفرعية والجزئية التي خاضها على مختلف الجبهات ...

والمردودى عندما رفض سبيل الرأسمالية والاشتراكية في الاقتصاد، لم يزعم أن الإسلام يقدم نظاماً اقتصادياً جاهزاً ونهائياً ومتكاملاً ... فما في الإسلام - على علمه الجبهة - هو المبادئ التي قررها الإسلام لنظامنا الاقتصادي ... ويجوز لكم أن تضعوا لكم ما تميحون من نظام اقتصادي في حدود هذه المبادئ ... أما تقرير الأحكام التفصيلية والجزئية فلرجعت إليها في كل زمان ومكان، وحسب الحاجات والظروف ...»

ولقد اجتهد المردودى لوضع مبادئ نظام اقتصادي إسلامي، في طرف الواقع الذي ناضل فيه ... فمال تصوره إلى نظام يمكن تحديد معمله في هذه النقاط: ١ - اقتصاد حر ... يتميز عن الاقتصاد الرأسمالي بوجود قيود تحد من الحرية فيه، بحيث لا تتمتع هذه الحرية المصلحة الإسلامية، ويتم الإسلام ... ٢ - فنحن لا نختار سبيل الاقتصاد الحر المطلق، كالنظام الرأسمالي، ولا نختار سبيل تأميم وسائل الاقتصاد ووضعها تحت تصرف جماعي، بل علينا أن نضع نظاماً

على التنازل من مصدر ثروة المسترجولة سمث - العبري - ومورد أمواله المتكلمة في خزائنه ...»

وعازية هذه الرأسمالية مهمة من مهام صراعاته ضد الغزوة الحضارية الغربية، فهي «واجب متحتم في عنق المسلم أكثر مما هو متحتم في عنق الشيوعي ...» لأن صراع الشيوعي والرأسمالي إنما هو صراع على «ملء البطن»، داخل حضارة واحدة ... لكنه بالنسبة لنا صراع تدافع فيه عن ذاتنا الحضارية ... فواجب علينا «أن نتأسل شأقة الأخلاق الرأسمالية، وعقلية الرأسمالية، ونظام الرأسمالية استصلاً كاليا ...» لأنها تتجاوز كونها خطراً اقتصادياً إلى كونها خطراً يفسد أخلاقياتنا الإسلامية وعقليتنا الإسلامية ... ولذلك يرى المردودى «أن اتباعنا نظام الرأسمالية خروج على الإسلام من حيث مجموعه ...» ١٩ ...

والاشتراكية، كذلك مفروضة من المردودى ... بل لقد رأى في اعتناقها ما يساوي اعتناق المسلم للمهندوكية وخروجه على الإسلام؟! وكلاهما يؤديان إلى نتيجة واحدة، والتصدى لحسا أمر ضروري وواجب



الحفاظ على الهوية الإسلامية في ظل الحضارة الغربية



الزراعة في مصر

فالإسلام لا يمانع ذلك .. على أنه ليس من السهل أن يصبح الإنسان (المليونير) على طرق الحلال ، إلا التزو اليسير من أكرمه الله بصورة استثنائية ..

تلك هي أبرز النماذج التي صاغها الأستاذ المودودي ، لتكون د مبادئه ، ولنظام الاقتصادي البديل ... لقد رفض المودودي كلا من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » ، كجزء من رفضه لما هو غريب في الحضارة الأوربية عن النهج الإسلامي في الاقتصاد والاجتماع .. وهو النهج الوسطي ، الذي يدعو إلى « العدل » ، لكن العدل فيه لا يعني المساواة .. فالمساواة الاقتصادية ، عبارة عن استحقاقها ، فإنها بما يملكه الإسلام ، وينبغي أن يكون راسخا في أذهان أصحابها للتطبيق إلى الإصلاح ، إن الإسلام لا يقول بالمساواة في قسمة الثروة ، وإنما يقول بالعدل فيها ..

وإذا كان رفض المودودي لكل من « الرأسمالية » و « الاشتراكية » كمداهب اقتصادية واجتماعية أوربية ، هو من فضائل الحق الحضاري الإسلامي ، الذي قاد الرجل لمراجعة الفكرة الحضارية الأوربية .. فإننا نعتقد أن تصوره للملاصم العامة للاقتصاد الإسلامي البديل قد أغفر عن « رأسمالية » ، لا يقلل من حقيقته ما رسمه لما من حدود ، أو وضعه عليها من قيود ١٢ .. وإذا كنا معه في أن الإسلام لا يدعو إلى « المساواة في قسمة الثروة » .. فإن ملاصم الاقتصاد الذي تصوره لا يجعل هذا الاقتصاد كائلا وتقبلا بتحقيق « عدل الإسلام » ؟

لقد أجعل عندما رفض التصوذج الغربي .. لكنه لم يكن جيدا في تحييده معالم التصوذج الإسلامي العادل ، والبديل ١ ..

هكذا تصدى الأستاذ المودودي لفقد الحضارة الغربية ، أو « الجاهلية الحديثة » والمعاصرة ، كما كان يسميها أحيانا .. وسط الأضواء على فقدانها فضيلة « الوسطية » والموازنة بين المتضادات والتكالييف بين أقطاب الظواهر .. فلقد تغلب فيها « الصراع » على « الوحدة » .. و « التغيير » على « الثبات » .. و « القسوة » على « الحق » .. و « المساة » على « السروح » .. و « الغش » على « الأمانة » .. و « الكرم » على « الكيف » .. و « اللذة » على « العافية » .. و « الطمع » على « الأرض والقناعة » .. و « العقل » على « البوصى والنقل » .. و « الفلسفة » على « الشريعة » .. و « العلم الطبيعي » على « الحكمة » .. و « الفرضية » على « الجسدية » .. أو « العكس » .. و « تفرد الإنسان وتوحده » بدلا من « اتشاع » .. الخ .. الخ ..

وسعى روعة قيون هذه الحضارة وأدائها - وهي حقيقة - لأنها لا تنجح في الخروج بها عن « الذنوب » الطاغية ، وللآفة المستبعدة بكل مناهجها .. الأمر الذي أجبرها عن إشباع الإنسان إشباعا كاملا وثمنا ، فلم تصل به ، رغم القوة المادية ، إلى التوازن الذي يحقق له ، من داخله ، السعادة والرضا ١٣ ..

٣ - ترك الأرض الزراعية ملكية فردية .. و ذلك هي الصورة القطرية الصحيحة الوحيدة في نظنر الإسلام .. مع وضع قانون زراعي ، يقيم العلاقة بين ملاك الأراضي والزراعيين ، الذين لا يملكون شيئا من الأراضي ، على قسطاس مستقيم وأسس صحيحة خالدة .. ومع إعادة النظر في الملكيات الزراعية الشائعة ، والتي يستحيل كون جنيها قد تكون وامتلك بطريق مشروع ، فيجهد حد أقصى هذه الملكيات ، ويعرض أصحابها عن ما يؤخذ منهم ، وتوزع هذه المساحات على المعدلين ولا أن هذا التحديد لا يجوز أن يكون أبديا .. بل هو حل مؤقت لإزالة الحلال والمظالم من الريف ..

٤ - قصر جمع الثروة على السبل المشروعة .. دون وضع حد أعلى لثروة الفرد .. فلا يترك الرجل من الناس أن يصبح (للمليونير) ، بطرق الحلال ،

اقتصاديا حرا ، يكون محدودا ببعض الحدود وملتزما ببعض القيود .. وعنده القيود ضرورية كي لا ينفق ماله الثروة و ثروته في وجوه تلحق الضرر بالمجتمع ، أو بأبعاله هو نفسه أو بدينه ، وكى يقتصر الاستثمار على المجالات المشروعة ، دون تجاوز للحدود التي وضعتها الشريعة على التكسب) .

٢ - رفض القسائم Nationalization و « فالاجتمع الإسلامي يجب أن يكون أكثر افراده ، إن لم يكن كلهم ، أحرارا في اقتصادهم ، ولأن هذا الغرض أن تكون وسائل الإنتاج في أيدي الأفراد أنفسهم .. » (١١) .. لكن للحكومة المسلمة أن تتدخل في الاقتصاد ، تجاريا وصناعيا ، فتضيق بما لا يقدم عليه الأفراد - وتغفر إشراكها على المصارف بواسطة المصرف المركزي - حتى لا يشتت الرأسماليون في استعمار قوتهم المالية ..

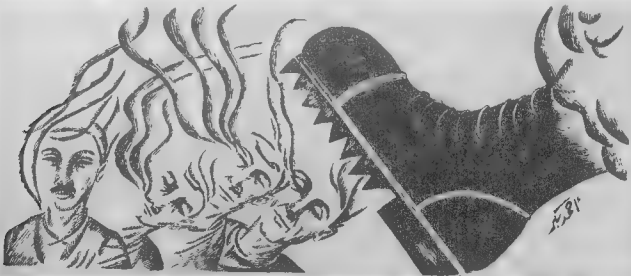
تلك الدقائق.. تلك اللبكات

إبراهيم عبد المجيد

الذين لم أعرفهم من قبل صفان من البطانيات السوداء الحشة لا يرتفع أحد منهم عن الآخر وتستطيع أن تمشي فوقهم . لقد أطفأنا المصابيح إلا الذي فوقى . بقعة من الضوء الأصفر الشاحب أنا لا أريد . لو أرى نفسي لك بالضغط كيف أكون . لا يمكن أن أقف وأبتعد عن مكاني وأنظر إلى نفسي جالسا . هذه قدرة لم يعطها الله للإنسان ، عمل الأقل حتى الآن . لقد وضعت بطانيتي فوق النائم جوارى . إنه يتشمس . لم أكن أدري أن الرجال في الأربعين من العمر يتشمسون وهم نيام . يوم ولد لي طفل ثنائب بعد قليل من نزوله إلى الدنيا . لم أتكرفي أن لدى الأطفال قدرة على ذلك . يومها ضحكتم كثيرا وضحكتم زوجهي من ضحكى حتى كاد جرح العملية القيصرية ينفجر . لكن الآن أكاد أبكى . النائم جوارى شاعر واسمه سليمان وعظمى «الحبشة» صامتة . وبالأمر فقط تكلم فحكى لنا كيف جاء القاهرة لأول مرة منذ عشرين سنة ليلتحق بالجامعة ، وأرسلت الأسرة معه خاله الفلاح ليعيش معه الأيام الأولى ، وكيف لم يترك خاله يده طوال الطريق منذ خرجا من القرية وركبا القطار ، واشتدنت قبضة الخال على المعصم منذ نزلا في محطة باب الحديد ، وما كادا يواجهان اليدان حتى أوشكت القضة الحشنة للشنجة فوق المعصم أن تقصم اليد عن النوازع ، وأكبر ما واجهها عبور شارع رسميس فكلما خطوا فيه خطوة رأى خاله سيارة قادمة من بعيد فنادى به ، وكلما علاوا

في السادسة والرابع ، بالضغط في السادسة والرابع ، تنعم الركلة بالحذاء الضخم للباب الحديدى الصلب . «التمام على الأبواب» ، يقول أحدنا . في الأيام الأولى كنت أغثيل - كفىرى - وإذا جديدا أضيف إلى قائمتنا . كلنا في البيوت ننام كسائر البشر ولا نعرف كيف سيكون اليوم التالي . الساعة الآن الواحدة وأنا أفكر كيف لم أسمع الركلة المعتادة . لم أكن نائما ولا يمكن أن يتجاوز السجنان عن ركلة يمثل تلك القوة . لا أحد يتجاوز عن شيء مجانى كهذا . لا بد كنت أفكر في شيء ما سلبني الخواص . لكن أسمع الآن صوت صمت الليل . ليست أشباح جدتي ولا وعد الشتاء ولا هو الهواء تقرد بالكون وصار يرمع مهتاجا بشبهه القريس . هو الصمت لا أجده له الكلام . كل حرف صالت وكل كلمة خائفة . والصمت كلمة مبهجلة وحجر يسقط من فوق جبل ، ولن يجديني أن أترك مساحة بيضاء ، إذ لا بد أن أسافر إليك وأقول لك ما أعنى وأنا الآن خلف باب . .

طق طق طق . . طق طق طق . هذه قدم ثقيلة تقترب ، وما هي تبعد ، وأنفاس تتواتر متسارعة ومتخافضة . هل في الكون غيري حقا ؟ أي حالة تلبسني كل مساء فلا أفكر أبعد من الجدران . لا تتكون العادة بسرعة هكذا ، ولم أعرف عن نفسي أن كرهت زحام الشوارع . زملائي



التقدم وقطعنا نصف عرض الطريق لح خالدا سيارة بعيدة جدا فهوول متراجما به ، واستغرق الأمر ساعتين ولم يكن الشارع جهنما كما هو اليوم ، وإنما كما يحدث في الأفلام القديمة ، طارت البطان من السلة التي يحملها خالد في ذراعه الأخرى، ففرتا إلى الأرض تجريان في كل اتجاه وتصيحان فانتشغل خاله عنه ولفردهما غير مبال بالسيارات ولا الطائرات بينما عبر هو الشارع ووقف على الناحية الأخرى بذلك معصمه ، ويعيد إلى كفه الدم ، ويتابع الحال في دخول المستيقظ من حلم مفاجيء مستمع على التفسير . .

لماذا تذكر سليمان حكاية قديّة كهذه . تساءلت بعد أن ضحكنا وحاد إلى صمته . لم أجد إجابة . طق طق طق . هاهي القدم الثقيلة تسود وتقترب . . طق . . . طق . . . طق وتبتعد . لماذا الليلة يمشي السجناء كثيرا ؟ ولماذا أسهر وحدي ؟ لا شيء معي أقرأ ، ولا شيء لدى أفضله . هنا فوز باليقين يتراكم الأيام ، والواحد منا يدخل المرحاض كل يومين مرة . يومنا صار مضاعفا إذن ، وللمصمت عمق بئر الآن ، فلا أسمع صوت ذقات القدم فوق البلاط . لا يرد وأكاد أدخل في بعضي . هل يحتاج الواحد لأكثر من عشرين صاحبا ليشرح بالدفء ؟ إني حقا أرغب . هو الاهتزاز الذي تدفقه في الفضاء الأجوف الذقات الملسوعة التنازع في عبر بعيد . تلك تلك تلك . ترك ترك ترك ترك .

- ما هذا ؟

قال زميل قام يدعك عينيه .

- لا أدري .

قلت وهزئت كفي .

- حالة . مريض .

قال آخر من تحت غطاءه ولم يتقلب ولا رفع البطانية عن وجهه

- يا شاووش . يا شاووش حسي .

اسمه حسي ذلك الذي كان يلق الأرواح رتيا ، ولن أعرف اسم الآخر المحتاج إلا إذا رد حسي عليه . لا بد أن حسي أثر أن يقع في البئر فهو لا يرد ، والآخر . . . تلك تلك تلك . ترك ترك ترك . يا شاووش حسي يابن الكلب . الصوت صار خفيفا لكنه يصل إلينا عاليا . أنظر إلى زميل الذي استيقظ فاجده ينظر إلى ويبتسم . الصوت بالليل يسرى حقا ، وهذا أيضا ليس بليل ، سديم أسود لم يكن قبله أرض ولا بشر .

- لماذا تسبق يا أباي . هناك مريض في الزنزانة ؟

صوت حسي الخفيض أيضا يصل إلينا . لا بد أن حسي - الآن - قريب منه ، وربما لا يفصل بينهما غير الباب المرتفع الذي به طاقة ذات أسياخ معدنية أعلى من قامة أطولنا . لكن كيف وصل الشاوش حسي إليه ولم أسمع ذقات قدميه العريضة المكتومة .

- لا مريض عندنا ولا شيء . وحسبك علم . أنا فقط أريد أن أتكلم معك قليلا . أعرف أن الدنيا برد . سأم إليك بطانية من بين الأسياخ نضعها حول كتفك وتدف على جس ذقات أنكمم فيها منك .

ولا أعرف ما الذي جعلني أتمم إلتفاسي وأسمع صوت قلبي . ولابد أن زميل المستيقظ يحدث له نفس الشيء . هنا ، فيما يبدو ، لا أحد يفرد بفعل شيء ، وما هو الصمت يوغل كأنما الليل نفسه قد نام . لكن . طق . طق . طق . تقترب ذقات قدمي السجناء ، أعرف اقترابها من نوابها وليس من ازدياد ارتفاع الصوت . وما هو خلف باب زنزانتنا ، أجل ، بل وأعرف ماذا سيحصل بالضبط ، سيركل الباب بقوة ليظمن على أنه مغلق غاما ، الساعة الآن ليست السادسة والربع ، وليس هذا موعد التمام على الأبواب ، لكن لا بد أنه أحسن برهني في القيام ●



في الأسبوع الماضي أعلنت نتائج جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية ولقد حصل الدكتور عبد القادر القط على جائزة الدولة التقديرية في الآداب .

وفي حوار مع القاهرة ... أثار الدكتور عبد القادر القط عدة قضايا نقدية هامة ، عن موقفه من المذاهب الأدبية القديمة ، والمعرفة بين القديم والجديد ، ومهرجانات مصر الثقافية ، ودور التلفزيون في التنقيف ، وإشكالية الأصالة والمعاصرة ، وعن معنى « الجائزة » في حياة الأديب .

والنقد الأدبي هو المهمة التي يؤديها د. عبد القادر القط على المستويين الأكاديمي والصحفي منذ أكثر من ربع قرن .

والدكتور القط حصل على الدكتوراة من إنجلترا وكان موضوعها « مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم » ، وعنوانها « مفهوم الشعر عند العرب » وله العديد من الكتب النقدية والدراسات الأدبية ، يأتي في مقدمتها كتاب « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث » ، شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس ، ثم عميداً لكلية ، ونال جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية سنة ١٩٨٣ م ، وقد رأس تحرير مجلة الشعر عامي ١٩٦٥/٦٤ م ، ومجلة المجلة عامي ١٩٧١/٧٠ م ، ويرأس الآن تحرير مجلة « إبداع » منذ نشأتها ، وهو من قبل ومن بعد واحد من أثروا حياتنا الثقافية ومنحوا لها الشيء الكثير .

إشكالية الثقافة عند عبد القادر القط

في المصور للماضية ، وعاشت في حطنتها الحاضرة وحدها .

● وهل تلاحظ هذه النظرة عند أسعد ؟

— هي نظرة موجودة بغير شك .

● عند من مطلقاً ؟

— عند كثير من شباب الشعراء الذين يبدون كل ما يسمونه في تراثنا بالشعر « العمودي » أو « التقليدي » لأنه لا يجري على سنة الشعر الحر في مرحلته الأخيرة ، ناسين أن لكل عصر وكل بيئة مفهوماً الخاص للأدب والفن ، وهو يتغير من ظروف حضارية يجرى النشاط الأدبي والفن تغييراً عنها .

● أقول الحق : إنني دهشت كثيراً عندما سمعتك تقول إنك تلقى حاجزاً أمام موجات التجديد التي يمارسها الآن الشباب — فهل هذا العجز أتهم للشباب وما يدهونه أم أنه أتهم لنفسك ؟

— إن نقبية القديم والجديد في الأدب والفن — وكل مجالات النشاط الإنساني — قضية أزلية تتكرر من عصر إلى عصر ، ويختلف حولها الأجيال وكل جديدي يحاول أن يثقل طريقه ويوصل وجوده بالمجموع حل القديم وحالته دهمه ، وهو أمر طبيعي يمثل سنة الحياة ، فليس هناك قيم أدبية مغلقة ثابتة لا ترتبط بزمان أو مكان ، والمعرفة بين القديم والجديد محص

● سمحتك تقول في زهو حطيتك أنك وأنت في المشرق كنت شاعراً جيداً ... فعلام يدل تأكيدك لهذا الآن ؟

— قلت ذلك في المهرجان الأدبي الذي أقيمت كلية الآداب بجمعية التثا في يناير الماضي ، وكان هذا في معرض الحديث عن شعر الشباب في هذه الأيام ، وما يلاحظه الناقدون في بعضه من فقر في اللغة وضعف في الأسلوب ، وأخطاء في النحو والصرف ، وكان القصد أن تؤكد ما كان ينسب به الشباب في عهدنا من جدية ومن حرص على تزويد مواهبهم بالأدوات الفنية الضرورية لكل فنان .

● تعبد اللغة بالآلات ؟

— لا شك أن اللغة هي أداة الشاعر ، وأن السيطرة عليها وإدراك أسرارها والاختيار منها اختياراً ناعماً من الإحساس بثراتها — لا من فقر حصن الأدب اللغوي — أمور لا غنى عنها لأيّة موهبة ، وقد لا يرضى الشباب في هذه الأيام عن شعر الحركة الرومانسية أو الاتجاه الوجداني ، وهذا من طبيعة الأشياء التي يفرسها التطور وتتابع المذاهب الأدبية من عصر إلى عصر ، لكن تبقى كل المذاهب القديمة وثمارها الفنية تراثاً إنسانياً لا يسيل إلى إنكارها ، وعليها أن تقره وتلوه بجميع عصره ، ولا نفرس عليه فلسفتنا الفنية الجليدية ، ولا لاكتنك الإنسانية كل روائع أدبها وفن

حوار أجرته اعتماد عبد العزيز



عبد القادر القط . نالده متعيز

طبيعة الجليد ليتبين الناس على هو نابع من حادثة حقيقية لمرحلة حضارية جديدة. ويشك أن يتناول إليها المجتمع . أو هو مجرد بدعة أو انهاف فردى غير صالح للبقاء .

● ولكن هذه الحركة أبدية توجد في كل الأديان وفي كل المصور ؟

— فداً . . وقد قامت هذه الحركة في الفن العربي القديم ، وانقسم النقد حولها إلى محافظين ومتاصرين للجليد ، وكان لبعض النقاد من أنصار الجليد أقوال دكية مأثورة .

● مثل ؟

— قول ابن قتيبة أنه لا يتعصب للقديم لتقديم ولا يهمل الحديث لحداثته ، فذلك قديم كان جديداً في عصره ، وكجواب ابن مسلم حين سئل : لم لا تقول ما يفهم ، فأجاب سائله ولم لا تفهم ما يقال ؟ !

● بعض النقاد لا يفقهون هذا الموقف ؟

— النقاد الحصيف يدرك هذه القضية ، ولا يقف من إبداع الشباب موقفك الداء المجرد أنه جديد أو مخالف للقديم ، ويسبل نصارى جهوده في إدراك دواخ هذا التجديد وتقييم مظاهره ، فإذا فشل في ذلك كان لشبه راجعاً إما إلى أن هذا التجديد لا يمثل حاجة حقيقية للمرحلة الحضارية القادمة ، وأنه بدعة أو انهاف فردى ، أو اعتداه لبعض مذاهب لا تمثل طبيعة البيئة التي يعيش فيها هؤلاء الشباب ، ويدهون لأجلها ، وإما لأن النقاد أصبح غير قادر على مجاراة اتجاهات التجديد في صعدتها البهائية .

● ما هو موقف د . القط بالذات من التجديد ؟

— أروع أن من أكثر النقاد وعياً بطبيعة القديم والجليد ، ومن أكثرهم تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ولعل كنت من أوائل من حل على عاتقه عبء الدفاع عن حركة الشعر الحرة في أول نشأته .

● وهل موقفك من نتائج شباب اليوم هو نفس الموقف للدافع ؟

— أرى في نتائج هؤلاء الشباب قصداً واضحاً في التنمية والتجالي من منطق العبارة اللغوية ، وعبيراً في بعض الأحيان عن إقامة الوزن أو سلامة اللغة وانتمزلاً عن طبيعة المجتمع الذي يعيشون فيه وما قد توحى من تجارب ، وانهما إلى و عقولهم الباطنة ، ليستخرجوا منها تجارب أو صوراً أقرب إلى الكوايس منها إلى التجارب والصورة الفنية ، وكان من نتيجة ذلك أن قام حاجز بين المبدعين والمثقفين وضعت و فاعلية و الشعر وتضامل جهوره .

● لو سلمنا ببراك هذا . . . ألا ترى معنى أن أسياً عليه دفعت هؤلاء الشباب إلى الانتماء على حد تمييزكم ؟

— ما أظن أن حياتنا الفكرية أو الثقافية أو الأدبية قد حدث فيها تحول جسيم يستدعي مثل هذه الطفرة ، التي تقطع كل صلة بينها وبين الاتجاهات السابقة وترميها بالتخلف .

● قصد ؟

— حل على حال فالقضية قضية كبيرة تحتاج إلى كثير من الإنفاضة ، لكن قلتي في معرض الحديث من هذه

المركبات الجديدة أكثر من مرة أن الناقده ليس مطالباً دائماً بأن يبنى كل جديد ، وأن من حق أن يتنازع ويقلل ويغرض ، وإن كل حركة أدبية أو فنية كبيرة - إذا لم تنتج لها نقاد كبار - تخرج نقادها من بين مبدعيها أحياناً ، أو من بين من يعيشون مفهرهم ويدركون فلسفتها ويقدموها إلى الناس ، وإلا كانت نزعة فردية لا تصلح للبقاء .

● تقول بأنك أكثر النقاد تعاطفاً مع إبداع الشباب ، ألم تجد في متابعتك لإبداعهم بداية حركة نقدية طالعة منهم ؟

— بالرغم من وجود بعض شباب النقاد الذين يتابعون شمار ذلك التجديد السرف ، لم يلم أحدهم حتى الآن بتقديم صورة شاملة لقضية هذه الحركة ، ولم يحللوا تحليلاً شاملاً دقيقاً كثيراً من اتجاهها ، بل ظلت أقوال هؤلاء النقاد - في معظمها - أشبه بذلك الشعر وبهرته وضوضه .

● بوصفكم أحد الذين شاركوا في الإبداع المهرجان و الإبداع العربي و مهرجان حافظ و فوقي و غيرها من المهرجانات التي أقيمت في الفترة الأخيرة ، أسألك : أية لائحة أدبية أو ثقافية خلفتها هذه المهرجانات ؟

— إن مثل هذه المهرجانات شابت كثيرة ، ليس شرطاً أن تكون كلها غايات و علمية و ملموسة . . . منها إسهام ذكرى كبار الأدباء والمثقفين ، ولقاء الأحياء من المثقفين والدارسين والأدباء وتعارضهم وتبادلهم في اللاه في ندوات تحفل بها مثل هذه المهرجانات ، وتتصل حصيلة هذه المهرجانات في أبحاث ومقالات تجمع في البهائية لتصبح ذخراً ثقافياً يضاف إلى تراثنا الأدبي والفكري ، وقد أقيمت في ملين المهرجانين كثير من الأبحاث القيمة ، وقد ألبها كثير من الأدباء العرب الذين تعرف إليهم أدبياً تا الشباب لأول مرة ، ولعل منهم من هم أكثر اقرباً من روح العصر وأكبر متابعة لألعاب المعالي الحديث والدراسات النقدية والأدبية من بعض أدبائنا ودارسنا .

● أليس من الأجسنى أن تصدر بتكاليف هذه المهرجانات مجلة أدبية تساهم في نشر إبداع الشباب ؟ أو أن تستغل تلكها لنشر إبداعهم في كتب ؟

— ليس هناك تعارض بين إقامة هذه المهرجانات وإصدار المجلات الأدبية أو نشر إبداع الشباب ، إلا إذا كانت هناك ضرورة في اختيار وجه واحد من هذين الوجهين من النشاط ، فالأهم التناغصه تجمع بين هذا وذاك ، ولا تقيس شمار النشاط الأدبي بتناجح و عملية ، وإذا كان هناك تقصير في إصدار المجلات أو المتابعة بإنتاج الشباب ، فليس ذلك لأن هذه المهرجانات قد استأثرت بما كان يمكن أن يصرف في مثل هذه الوجهة ، فلابد أن يرصد لكل نشاط ثقافي ما يلزمه من مال .

● وللحديث بقية

القديم مصر شارع دار إلى إلى الجليل



الماركسية

٢

د. يحيى طريف الخولي

أدركنا أنه لا التاريخ علم كالطبيعة ، ولا الطبيعة ولا أي علم آخر يمكن أن يكون حتمياً مثل هذا المنظور ، بصرف النظر عن هذا ، نجد أن مصداق الحقل المنبجج قد أتى من الواقع التاريخي التي حدثت لكذب كل نثريات ماركس تقريباً ، مما يعني أن النظرية ذاتها كاذبة ، وبالتالي ليست الشيوعية حتمياً مصداقاً كما وعدتنا :

(أ) تتبأ ماركس بأن طبقة البروليتاريا ستزداد زيادة غير محدودة ، وتتكشف طبقة أصحاب رموس الأموال انكماشاً غير محدود . وهذا لم يحدث أبداً . فقد تعدد اتجاه الصناعة وتغير في حالات كثيرة وأصبحت تعتمد على الثورة الآلية وثورة للمعلومات والكمبيوتر أكثر من اعتمادها على العمال ، فزادت أهمية المهارة الكيفية للعامل عن أهمية العدد الكمي للعمال . وبدلاً من أن تزداد البروليتاريا ، ظهرت طبقة ثالثة لم يلفت إليها ماركس بصحة طبيعة عصره ، وهي طبقة المهنيين والفنيين والمحاسبين والإداريين ودورها في عملية الإنتاج أهم من دور البرجوازية والبروليتاريا . وبسبب من تطور المنتجات لم تعد المؤسسات الكبرى تنقل أصحاب الصناعات الصغيرة فتضمهم للبروليتاريا ، بل قد تعتمد عليهم ، فلتؤسس الكبرى لصناعة السيارات - مثلاً - تعتمد على مصنعات صغيرة لإنتاج ما يلزمها من جلود المفاعد وغيره . ومن الناحية الأخرى من تتكشف طبقة أصحاب رموس الأموال انكماشاً غير محدود ، بل بالعكس ، انتكح أسهم كثير من الشركات صغار المساهمين .

(ب) وكما تبأ لبها نبوءة ماركس التالية بأن الطبقات ستختصر إلى طبقتين : البرجوازية والبروليتاريا . وهذا لم يحدث أبداً وليس للمحمل أن يحدث . ومنها تقلصت الصناعة لن تحتل طبقة المزارعين بالذات ، وإن تضم للبروليتاريا ، فستظل الحياة الريفية متميزة بقطاع معين . ويمكن القول إن تاريخ الاشتراكية في أمانتا هذه هو في أحد جوانبه تاريخ الصراع بين الحركة البروليتارية وبين طبقة الصلاحيين . لقد عالج الإنتاج الزراعي بسطحية كبيرة ، الأمر الذي كلف خسة ملايين من الفلاحين الروس أن يوتروا أو يرحلوا كي يتحقق نظامه . هل أية حال ، لم يفسر التطورات التاريخية التي أعقبت ماركس عن طبقتين ، بل عن الطبقتات الأنسية :

١ - البرجوازية ٢ - كبار ملاك الأراضي ٣ - الملاك الأحرار ٤ - العمال الزراعيين ٥ - طبقة وسطى من الإداريين والفنيين ٦ - طبقة العمال الصناعيين ٧ - فضلا عن طبقة الموظفين التي عددها ماركس برجوازية ، وهي ليست هكذا إذا تحريتا دقة في المصطلح . ومثل هذا التطور - وهي الأمر الواقع في معظم البلدان - من شأنه أن يحطم اتحاد طبقة العمال الصناعيين أو وضعهم ككتلة متحدة ، وذلك لتداخل علاقاتهم بالطبقات الأخرى .

(ج) تتبأ ماركس بأن انتصار البروليتاري ويهي الشيوعية ، سيضمه حتى المجتمع اللاتطريق ، وليس هذا عموماً ، لا نظرياً ولا تطبيقياً . نظرياً ، سوف

ولما كان العلم أساساً هو المنهج ، وكان منهج ماركس بكل هذا الاضطراب والتناقض مع منهج العلم ، فلا بد وأن تكون نظريته زائفة . إنها تحاول علمة التاريخ ، أي جعله علماً كالطبيعة ، له قوانين نستخلص منها تنبؤات يقينية ، أي مستحدثات حتماً ، تنتهي إلى أن الشيوعية ليست نظرية تقبلها أو ترفضها أو ترفضها أو نرفضها . . . بل هي أمر محتم ، سيحدث قطعاً شتماً لم أبأ ، وقصاري ما نستطيع أن نقوله هو الفترة للحدوث التي تخفف الألم الوضع ، أي فقط تقصر المرحلة التاريخية التي سيجعلها الاشتراكية - حتماً - على أية حال . وبصرف النظر عن أننا الآن - في عصر النسبية والكوانتم اللتين لم يشهدهما ماركس - قد



رأينا في العدد الماضي النظرية التي وضعها ماركس مؤكداً على المجتمع الشيوعي ، فهل ذلك حق ؟ هل النظرية صادقة ؟

لقد جاء الرجل في عصره الذي بلغ حد الشغل والدوار في الانتشاء بالعلم ، وطرح نظريته بوصفها نظرية علمية . وسوف نرى الآن أنها ليست علمية . ولا يمكن أن تكون ، أو أنها على أوسع القروض نحاول أن نتصيح بالعلم ولها الشكل العلمي ولكنها في حقيقة الأمر ليست من العلم في شيء .

فأولاً ، منهج ماركس مضطرب شامش مبهم ، حتى ويتزوى وقطعي وجعلى في الوقت نفسه . لقد صارحنا بأنه يعتمد على الجدل ، والمنهج الجدل والمنهج العلمي مضطربان لا يمكن أن يلتقا . فالجدل يهدف قانون عدم التناقض ويتقل من الفكرة إلى نقضها إلى مركب يجمع بينها - أي قريبا مما ، والعلم لا يسمح بهذا ، ومن غير المقبول أن ننظر من كل قضايا العلم جدلية ، السمة المميزة للمنهج العلمي هي حذف القضية التي ثبت عطلها وإحلالها بأخرى أكثر منها صواباً ، بغير مير للبحث من نقضها فضلاً عن مركب منها . ثم إن حال العلم كمي والكيفية مجرد عناصر موجودة معاً ، أي أنها تفيض الوحدة الجدلية ، والعلم كمي فقط ، بمعنى أنه لا يعنيه البتة الانتقال من الكم إلى الكيف ، كما يؤكد الجدل ، وليس يتنزع العلم أية انقلابات جدلية في مسار الطبيعة ، بل على العكس استثماراً ما جملة القول إن أبسط تحليل منطقي - لا يتنص له المقام الآن - يكشف عن التصارب الحاد بين المنهج العلمي والمنهج الجدل . وليس هذا عالياً على أي ملم بسلبيات المنطق ، لذا دأب الشيوعيون على القول إن منهج الماركسية يتناقض الجدل لأنه يعبر من وجهة النظر البرجوازية ! ولكن العلم في روسيا - طبعاً - هو ذاته العلم في الأنظار البرجوازية ، فإذا كان الجدل يتناقض هنا ، وجب أن يتناقض هناك .

يتحد البروليتاريون لبواجهوا البرجوازيين ،
ولتفترض أهم التصورا وبانتمت البروليتاريا
البرجوازية ، فمن بعد أمائها عطر نخلة وتحد
لتواجهه ، بل الآن إلى المقبول أن الصراعات
والشكائ الخاصة بالبروليتاريا شتأ دخلها نفسها
إلى طبقات من جديد . ثم أنه في حالة انتصارها سيفتر
إلى السلطة قوة الحركة الثورية ويتكون طبقة الحكم
الجديدة في المجتمع الجديد ، إنه عرود نوع جديد من
الارستقراطية والبرروقراطية . هذا نظريا . أما تطبيقا
فيمكن أن نلاحظ اليون التاسع بين الطبقة الحاكمة
وبين بقية الشعب - السلطة المحكومة - في معظم
البلدان الشيوعية والبروقراطية . حيث نجد التكليف السامع لنموه ماركس يجتمع لا
طبع .

(د) تبنا ماركس بأن تراكم فائض القيمة سيؤدي إلى
زيادة يؤس العمال ، زيادة في شدة أي في شدة يؤس
العمال الواحد ، وفي صده أي يؤس عدد أكبر من
العمال ، وأك أن يؤس ساضي وأبها ، مستوى
فاستراق العامل في عمله الشاق الذي يتربط به من
شأن أن يزيد من بلامته وتشويه قوة العنفة . فهل
حدث هذا ، وهل زالت بلامه العمال ؟ كلا بل هذا
بل العكس تماما هو الذي يحدث . فجزء من فائض
القيمة الآن يستغل في إقامة عجمعات سكنية وترواد
اجتماعية ورياضية ، وأفضلة تربية للعمال .
وتطورت النظم التربوية الحديثة وأصبح التعليم حقا
لكل مواطن : برجوازي أو برولتياري . وتفتقر
وسائل الإصلا كاتيرية التي يقرها المذهب ،
والإنعامة المسوخة والحربية التي تلد البرجوازيين
والبروليتاريين معا ، وهذا للعنفة نفسها للمادة
الإعلامية نفسها . وقد يتخلف الثورة التكنولوجية
التي أدت إلى إنتاج بامجلة ، فجمعت كماليات كثيرة -
فضلا من الأساسيات - في متناول كل الطبقات .
والنتيجة هي نمو الرعي البروليتاري ، حتى أن طبقة
العمال في أكثر الدول يينا - كاتيرلرا مثلا تسقط
حكومات وترفع أخرى . وتطور التكوين الثقافي
لطبقة البروليتاريا ولدرجة أن يكن ماركس يعلم يا :

(هـ) تبنا ماركس بأن الشيوعية ستبدأ في أكثر الدول
المتقدمة كتولوجيا ، وبالذات إنجلترا وألمانيا غير أن
الذي حدث عكس هذا تماما ، فقد بدأت الشيوعية في
أكثر الدول تخلفا من الناحية التكنولوجية ، وهي
روسيا التي استخدمها ماركس شاما على الرغم من
حالاته بالفكر كاتونين (١٨١٤ - ١٨٦٩) قبل الفكر
الإشتراكي في البرجوازية الروسية . وأقيمت روسيا
دولة أكثر تخلفا من الصين . وما زالت الانقلابات
الاشتراكية الخاصة حتى الآن لا تحدث إلا في الدول
شديدة التخلف كالين الشمالية واليابا وأفغانستان .

(و) تبنا ماركس - أعبرأ باضمحلل الرأسمالية
وبالتالي عبره الشيوعية لتصل لهما . ولكن الرأسمالية
التي عرفها ماركس وحلها وقصد إليها هي رأسمالية
عدم التدخل ، أي الرأسمالية الحرة مطلقا والتي
لا تسمح بأي تدخل أو فرض قيود . فهي لو تدخلت



الموتة ، فهي - تبنا نظرية ماركس - أمة البرجوازية
ولن تدخل إلى لحاميتها والإبلاء عليها . والأمر الواقع
الآن الذي يكذب نبوءة ماركس هو أن مثل هذه
الرأسمالية فعلا قد انحطت فاما ، ولكنه لم تكن
الاشتراكية هي البديل الوحيد الذي حل عليها ذاتا .
ففي معظم البلدان حل نظام الرأسمالية الخاصة
المليدة . وأصبحت الحكومات في أكثر الدول رأسمالية
تتمثل بالتوجه والإرشاد والتحرير والإلزام ومنع
التسهيلات ورفع الجمارك والضرائب وحماية حقوق
العمال وشملهم بالمعاشات والتأمينات الاجتماعية
والخدمات والتأمين ضد البطالة ، بل أصبح للعمال في
إنجلترا وبلدان أخرى كثيرا حق الإضراب عن العمل
وإجبار أصحاب رعيوس الأموال على دفع أجورهم .
وكانت السويد هي التي قامت بأولى المحاولات الحاسمة
في هذا الطريق حين حدثت ساحات العمل بثمانين
وربعين ساعة في الأسبوع . لقد عاش ماركس حتى
رأى بعض الإصلاحات في أحوال العمال ، ولكنه لم ير
في هذا تفيدا لنبوءته ، بل أبلتا بأبهار الرأسمالية .



الاشتراكية
العلمية
الاشتراكية

وكان قدير النظر . فالتمديد التدريجي والحلول
الواقعية التي أنجزت الكثير وستنجز الأكثر ، ليس إلا
إصلاحا لطلب الرأسمالية ونظريا لها ، وبالتالي إبقاء
عليها ، وغلق الطريق أمام الحل الاشتراكي . وإذا
رأى العمال أنهم يستطيعون أحوالهم تدريجيا والتطوير
السعي ، أي الذي سيذهبهم إلى المخاطرة بغرور دموية
تدمر كل شيء . لذلك كابت نبوءة ماركس ولم تكن
الاشتراكية هي البديل الوحيد للرأسمالية التي عرفها ،
رأسمالية عدم التدخل . حل هذا التحرك كابت النتائج
المشتقة من النظرية الماركسية ، كابت تنبؤات
ماركس . وكان لابد وأن تكذب لأن النظرية زائفة
تجاول أن تتعلم وأن تعيل العلم التاريخي جدليا رغبا
عن العلم وعن الواقع التاريخي ، وإذا كانت نتائج
تحليل الاقتصاد قد قد كان بإمكانها أن تصف ساضي
تاريخ الإنتاج وليس مستقبله الذي يقع في حوامل
الاشتراكية ، وبذلك تكون وطيفة للمادة التاريخية هي
إيجاد منبع للعلم للمجتمع المعاصر . وهي لا يمكن أن
تفترض روضا عن عجم مستقبل إلا إذا استطعت
مهيجه . لقد سمع ماركس نفسه أن يبنيا باستليل
والتصار الشيوعية ، فكان يبذا يصر بمحاولة ولا
يكن أن يكون ما قاله ذات قيمة إلا إذا كان قد كف عن
التبني وعن تكبجه عبره الشيوعية حقا .

يدين العلم والمعلم العلم إليه من أي جانب آخر من
جوانب الحضارة والإبداع الإنساني هو التوصل على
الاختبار التجريبي ، بمعنى أن نستطيع من النظرية
العلمية ما يلزم منها من نتائج وتنبؤات لتواجهها
بالواقع التجريبي ، فإذا كان تطابق ظللت النظرية
حائزة للقبول ، أما إذا كان ثمة تناقض فالنظرية خاطئة
قد ثبت كليا ، يجب استصاها من بقية العلم لتختفي
من دنياه . وإذا كانت قد تبطل من ما في تطوّر
العلم ، فلنضع في تاريخ العلم ، لا لعل ذاته ، ولأن
الماركسية التي كانت تؤكد على سميتها العلمية وتبنيها
زعموا في باقي النظريات الاشتراكية فوضت مقدمات
اشتقت منها نتائج هي تنبؤات تاريخية ، قد تناقضت
تنبؤاتها إلى كل هذا الحد مع الواقع . إذن فقد ثبت
خطؤها وكذبها وبالتالي يجب استصاها . لقد أصدر
التاريخ حكمه بتعارض هذه الاشتراكية العلمية المدعاة
مع الواقع . فكانت مزمتها العلمية أمام التطورات
التاريخية . ثم تصدعت القيمة من أركان أدهائها السمة
العلمية بعد أن حل الاحتمال - في العلم المعاصر -
على الحمية التي تقوم عليها الماركسية وتؤكد بها عبره
الشيوعية ، حين حاولت أن تتعلم كعلم عصرها ،
علم القرن التاسع عشر الذي كان حتميا .

وإذا تذكرنا أن الحقل كان أساسا في المنهج ، أدركنا
أن ماركس قد فشل أصلا وفروعا في محاولته ألا يكون
حالا وأن يعلمين التاريخ ويعلمين عبره الاشتراكية .
لقد أعلن في العلم . فهل بقيت له الفلسفة . بجمارة
أخرى هو عالم فاضل ، فهل هو فيلسوف ناجح ؟

الإجابة في العدد القادم

رسالة فنيينا

مهرجان فنيينا الفني السنوي

عبد الحميد أحمد علي

١٩٣٠) . وتُشكل هذه اللوحات مختلف الاتجاهات الفنية في الفن التشكيلي ، التي ظهرت في بداية هذا القرن . ومن الفنانين تعرض لفرقة المسرح الشعبي الياناي المعروف باسم « كايوكي » عرضها لمسرحية بابائنا من ثلاثة فصول . .

دون جوان . . امرأة مكسيكية تتعري في فينا : نجيم المكسيكيون « هيم ليه في حارة السفاين » ، فتحت إشراف المخرجة المكسيكية الشابة سوسا رودر حيث عرضت الفرقة المكسيكية أوبرا (دون جوان) لمونتسارت (١٧٥٦ - ١٧٩١) . وتتكون الأوبرا الناطقة بالأسبانية من فصلين ، وكل ممثلها من النساء اللاتي يتراوح عمرهن بين العشرين والثلاثين . . حتى دون جوان نفسه . . امرأة تغزل المخرجة : إن النساء هن الأساس في هذا العرض . . وليس دون جوان كما في أوبرا مونتسارت . . وإن الموسيقى عند مونتسارت تقع في عوَم الحب والغريزة . . أما عندي فالنساء يتسللن راقصات إلى دور دون جوان ، ولهن لا يبينن أبداً هو هذه الشخصية ، بل يؤكدن بكل حركة مقبرة حينهن الشهوان إلى شريكهن المقدس . . إن دون جوان شخصية متحولة . . معه كل شيء ممكن . . ففي هذه الشخصية أنوية كما بها رجولة . . ومن يرى عرضي فسوف يفتن قطعاً من الشهوانية التي تصل إلى حد الصرى حل عشبة المسرح . . إن الرواية الأسبانية القديمة دون جوان ، التي نظمها الإيطالي لورنسو دابونتي (١٧٤٩ - ١٨٣٨) تعرض لنا عالماً يرى في الحب أسماً ما يبلغه الحياة الإنسانية . ونظرة دون جوان إلى الحياة خاضعة لهذه النزعة . . والمُشاهد يفرق حتى أذنيه في سحر الحب الذي يحيط به كل جانب . . إن طبيعة دون جوان الظمأى التي لا تعرف الإرتواء تثير سؤالاً واحداً : هل يلمح كل منا بأن يصبح دون جواناً ؟؟ إن المسرح النساوي الذي تنتمي إليه الفرقة المكسيكية الزائرة ، فكرة جذرية بالكتابة هنا . . فنحن الرجال علينا أن ن فكر ملياً . . إلى ماذا وإلى أين نهدف



تحتفل النساء هذه الأيام بمرور ٤٠ عاماً على انتهاء الحرب العالمية الثانية ويزور ٣٠ عاماً على خروج قوات الحلفاء منها ، وحصولها على معاهدة الدولة التي أعلن فيها حياد النمسا . بعض إرادتها . وبمناخية هذه الاحتفالات تقام أعياد سنوية فنية تعرف باسم « المهرجان الفني الفنتاوي السنوي » Wiener Festwochen ويقام من ١٥ مايو حتى ١٥ يونيو .

ويشهد المهرجان عروضاً مسرحية وفرقاً زائرة من كل أنحاء العالم ، كما تشارك فيه فرق موسيقية أوروبية وعالمية ، تأتي لتعرض ما لديها من فنون في فينا . . كما يضم المهرجان ، الذي تعود بدايته إلى عام ١٩٤٧ ، نجوماً كبيراً للفنانين التشكيليين على مختلف مناصبهم ومعارضهم ، كما تتبارى الفرق الموسيقية في إظهار براعتها ، خاصة وأن فينا عاصمة الموسيقى . . إنّه ماراثون فن في الدرجة الأولى ، تساهل النمسا منه استفادة كبيرة ، خاصة في مجال السياحة ، حيث تتوافد عليها المجموعات السياحية من جميع دول العالم .

ورغم أن المهرجان يتكلف هذا العام ما يقارب الخمسين مليون شلنًا فسيأبى (أي ما يعادل ٣ ملايين جنيه مصري) إلا أن ما تجنيه النمسا أكثر كثيرًا ، فيمكن تشبيه هذا التجمع الفني بمهرجان كان السينمائي . . ونعتقد نحن المصريون وجود ما يمثّلنا في هذا المهرجان الذي يعد أفضل أنواع الدعاية لثقافتنا وحضارتنا .

وتستعرض الآن بعض أهم أسماء الفرق العالمية ، وما تقدمه ، ثم تعرض لبعضها بالتفصيل ، والبقية تأتي تبعاً . . من الفرق الزائرة فرقة مسرح الدولة بمدينة شفيرين بألمانيا الشرقية ، التي تقدم برنامجاً تحت عنوان « اكتشاف جديد . . لقصائد القصم » ، ويحتوي أربعة عروض في مساء واحد . والعروض هي « الجيسينسيا في أوليس » ، « السلطان وأديسات » لبيرويلديس ، « أبايسكون » لأستغولوس ، « والإغزنيات » لإيستغوليس ، وتقدم فرقة فينار

فيينا وكايوكي



أوبرا بوليفوس في مصر

رحلة الشتاء إلى الحنين إلى الحرية 11 إن المسرح النسائي يقدم لنا إجابة ولومؤقتة عن هذا السؤال . . تقول المخرجة صاحبة . . العرض : « إن دون جوان . . ليس أكثر من حلم يسعى إليه كل رجل . . وفي الوقت ذاته هو وهم يعيش داخل كل كائن مذكور . . لقد قدمت هذا العرض في أربع مدن أوروبية في العام الماضي ، في باريس وميونخ وميلانو وبرشلونة ، وقد لقي نجاحاً هائلاً في كل المدن التي عرض بها . .

وديكور الأوبرا غاية في البساطة ، خلفية خشية المسرح عبارة عن وجه نسائي - من الخشب المدعوم - تتدلى على جبهته خصلات شعر قصيرة . وخشبة المسرح تبدو واسعة بعض الشيء لتتيح للنساء القيام بحركات جنسية ومن شدة عرايت في الفصل الأول والفصل الثاني . . أما الموسيقى فمن المعتاد في أي أوبرا أن تكون هناك أوركسترا ، ولكن الفرقة القادمة من آخر الدنيا أثارت إعجاب النقاد المتساوين . فاستغنت عن الأوركسترا بعازف بيانو واحد ، يجلس في أقصى اليسار من خشبة المسرح . . في الحقيقة لم تكن الفرقة الزائرة موثبات في بلد كما يتوقع البعض ، لكنها قوبلت بحماسة وتصفيق بالعين من جمهور المشاهدين . . إن الموسيقى في عروض الساندوب حيلة ، والحيلة موسيقى . .



أوبرا بوليفوس في مصر

وتلعب دور كيلي باترا الممثلة الإنجليزية الشابة روبرتا الكستلر ، وفي دور فيسر الإنجليزي بنيامين لوكسون ، تحت قيادة المخرج النمساوي فيديرك مريشا ، والمليسترو نيقولاوس هارنوكورت . . لقد تمع هذا الفريق التكمال الذي قدم هذا العرض الشائق في آن سافروا يعقول النساويين في رحلة خاطفة إلى مصر . . مصر التاريخ ، ومصر السحر ، ومصر المكان الذي لا يفتى . . إنه صعل في من الدرجة الأولى ، حرف طريفة منذ اللحظة الأولى في قلوب الجماهير الفتيانوية . . عشاق من الأوبرا . . الذين يجدهم حق الآن يقفون صفوا على أمل العثور على بطاقة دخول إلى مصر - كيلي باترا . . ●

يقدم مسرح فيينا الموسيقي Theater an dey Wien - أكبر مسارح أوروبا الموسيقية - أوبرا تحت عنوان بوليفوس في مصر ، باللغة الإيطالية ، وهي من مؤلفات الموسيقي الإنجليزي الأكل المولد فريديش هيندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) والأوبرا مكونة من ثلاثة أفعال ، كل فصل يتجوى على ثلاثة منظر . . وتقدم أحداثها في مصر بعد معركة

جيلة تعتمد على نفسها . أما الآن فقد أصبحت تلك الفئة امرأة ناضجة وأسطورة عالية أبواها هما برسير ميريليه وجورج يزيه خلفها ميريليه وفداها موسيقيا يزيه . وكلاهما معا دون أي انفصال ، أساس عملنا هذا ، وكارمن التي صنعناها نتاج تعاون وصداقة بين ثلاثة أشخاص : اميليو بييرا (المنتج) وأنطونيو جاديس (البطل ومصمم الرقصات) وأنتا (أحمد الحضري) في كتاب « السينما العالمية .. إلى أين ؟ » تأليف أحمد الحضري ، وفوزي سليمان (وجهه خيري)

وفيلم ساورا لا يتقيد بقصة ميريليه ولا بأبوزا يزيهه ، التي لم يشاهدنا - ولكنه يعتمد على قصة سينمائية تتحرك على خلفية من نسج هذين العاملين .. وتقع في ثلاث حركات ، البحث عن ألفة لطونة أوبرا كارمن تستند إحدى الفرق الإسبانية الراقصة لتقدمها .. ثم الوصول إلى إحدى الطالبات في معهد الفن .. ثم التدرجات الشاقة لهذه الرقصة الناشئة ثم الحب بين الأستاذ (أنطونيو جاديس) وتلميذته (لورا ديل سول) .. ثم الغيرة التي تنتهي بانفلات .. وهكذا يمتزج الواقع بالحال . والأوبرا بعباءة الراقص الشخصية .. ولنجح ساورا هذا النجاح الباهر بفضل هذا التعاون البناء والحلاق السدي تحق بين الإخراج والموسيقى (ساكو دي لوتشيا) والتصوير (تيو اسكايلا) والممثل (أنطونيو جاديس ولوما ديل سول في أول دور سينمائي لها)

أما بعد هذه الكلمات - المقدمة لما أريد أن أحدثك به عن كارمن للمخرج الإيطالي روزي التي أعترف لك - لا عن مقارنة أو تفضيل ، بل عن إحساس - إن إلى كارمن روزي أقرب مني إلى كارمن سورا ..

في أحد أيام غريب عام ١٩٨٤ ، في لندن .. وفي صالة سينا أوبيون التي تقع في ليستر سكوير .. وفي الحفلة الصباحية شاهدت فيلم « كارمن » للمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي الذي قدم لنا فيلمه وكان معه على المسرح ديريك مالوكوم مدير مهرجان لندن (١١/١٥ - ١٩٨٤/٢/٢)

مهرجان القاهرة السابع (١٩٨٣) وشاهدت فيلم كارمن للمخرج الإيطالي روزي في لندن ضمن أفلام مهرجان لندن الـ ٢٨ (١٩٨٤) .

ومن الصعب أن نقدر مقارنة بين عمل المخرجين الملانين .. وذلك لأن لكل خرج وجهة نظر خاصة به .. تفرض أسلوبا مختلفا .. ويتجسد هذا الأسلوب في اختيار الموضوع والشكل ، وفي زاوية الرؤية الفنية .. ولذا يجد المشاهد نفسه أمام هذين العاملين مدفوعا إلى الإعجاب بيا معا .. مهورا بما قدمه كل خرج من جهد بناء وخلاق لتجسيد رؤيته الفنية ورؤياه الجمالية والإنسانية . ولكن العاملين يعالجان ما تدور حوله كارمن ميريليه من حب وحرية وموت .. ويعتمد كارمن ساورا على الرقص يتنا اعتماد كارمن روزي على الغناء .. على الأوبرا ..

يقول المخرج الإسباني كارلوس ساورا : « عندما كنت صغيرا كان لاسم كارمن دلالة خاصة عندي ، إنني لا أعرف لماذا كنت دائما أربط ذهنيا هذا الاسم باسماء جيلة من الأندلس ، شعرها أسود وشفتاها مثلتان وعيناها داكنة كمبي الفزال ، وكنت عندما اسمع في المدرسة اسم كارمن كانت تتمثل أمامي صورة فتاة



كارمن

للمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي

توفيق حنا

كان عام ١٩٨٣ ، هو صام كارمن .. وكارمن مزيج نفسي اجتماعي للحب

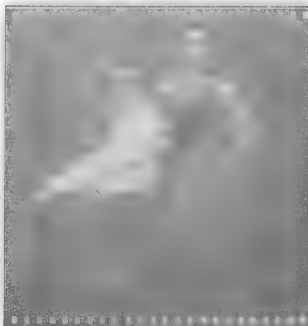
والحرية والموت .. أقدم على إخراجها سينماليا المخرج الإسباني كارلوس ساورا والمخرج الإيطالي فرانسيسكو روزي والمخرج الفرنسي جودار .. والمخرج الإنجليزي بيتر بروك .. ولذا أطلق النقاد على عام ١٩٨٣ عام كارمن ..

والفئة للكاتب الروائي الفرنسي برسير ميريليه .. ثم جاء جورج يزيه وقدم أوبرا « كارمن » التي شاهدها الجمهور في باريس لأول مرة عام ١٨٧٥ .

ومن الأفلام التي التحقت كارمن موضوعها لما لم نشاهد إلا فيلم ساورا وروزي ..

شاهدت كارمن للمخرج الإسباني ساورا في القاهرة ضمن عروض

كل
دور
إخراج
كل
لور
أوبرا



الاجتماعية تعكس البيئة الإسبانية التي يتنوع إليها ، وكنت أتأمل مع المخرجين والممثلات على أهم ممثلون وممثلات قبل كل شيء» .

أما عن المثلثة الفنية الرائعة التي قامت بدور كارمن (جوليا ميچينيس - جونسون) فقد برز أدائها إلى أبعد حد .. إذ قامت بدورها في تحكم وسيطرة وومي وحلت شاعرية عميقة وبسيطة .. وحلت بأمانة لينة وإنسانية وجهة نظر المخرج الذي أراد أن يمسك لنا معنى الحرية في شخصية كارمن ميربله التي تختلف عن كارمن ييزيه .. ويصور لنا المخرج كيف عثر على هذه المثلثة التي تقوم بأول أدوارها السينمائية :

« ذهبت إلى برشلونة وميونيخ وباريس ولندن وميلانو ، وتعلمت كثيرا من الجهد في البحث عن مثلثة تقوم بدور كارمن كما أصورها .. أي كارمن ميربله لا كارمن ييزيه .. امرأة ذات جمال فريد ومثير .. قوية الشخصية .. مسيطرة متحمكة في هواها .. صادقة .. إنسانة حرة بكل معنى هذه الكلمة .. ذات مصالح حساسة .. وأخيرا لفتت سوريس ييجار نظري إلى الفنانة الرائعة جوليا ميچينيس - جونسون وشاهدت استعراضاتها التلفزيونية لمدة ساعت .. وأخيرا استقر رأي على اختيارها لهذا الدور .. وهي من بنات بورتوريكو ... »

ويقول المخرج كيف أختار ثلاث هذا الفيلم :

« كنت حازما أن أهد إلى مغنين عززوا لتمثيل هذا الفيلم ، ولكني بعد تفكير طويل قررت مع لورين هازل (قائدة أوركسترا فرنسية القومى) اختيار بلاسيدو دومينجو (دون جوزيه) وروجر جيو رافونى (اسكافيرو) لأداء دور الحب دون جوزيه والمصارع اسكافيرو . والمصور أن جوليا ميچينيس - جونسون (كارمن) لم أتل به قبل هذا الفيلم - لي أي عمل سينمائي آخر »

وعن واقعية فيلم كارمن يقول المخرج :

« كارمن أوبرا واقعية ، لهذا حرصت أن يتم التصوير في أماكن

التي بالصور والشعرية الأداة



ويتقلنا المخرج - وكأنه يريد أن ينسج هذه القصة - إلى أول مشاهد أوبرا ييزيه في كورال واقع دفعا حقا إلى واقع كارمن ييزيه ..

وتابعت مشاهد الفيلم التي أكدت لنا مدى إخلاص المخرج لنص أوبرا ييزيه .. وكانت اللغة الفرنسية في ألقان الأوبرا واضحة جلية تنفذ إلى أعماق قلوبنا ونبز كيانتا كله .. ولكني أعترف هنا أن اللغة الإيطالية - رغم معرفتي الضئيلة جدا بها - هي لغة الأوبرا بحق .. هذه الموسيقى التي تتميز بها - والتي أفسق قريبا الشديد من لغتنا العامية الفنية - عند كبار شعراء العامة المصرية .

يقول المخرج :

« وكل أوبرا تقدم لك رؤى خاصة .. وأنا أرى أن هذه الأوبرا تقوم على جلوس عميقة تحت في أرض الواقع ، ولا أهي بذلك أن قدمت فيلما واقفيا ، ولكني أفسد أن مشاهد هذا الفيلم تصور الواقع الإسباني الذي عاشت فيه كارمن (تصوير - يلسكو الينو دي سانتس) ، كما أن حقيقة الشخصيات النفسية

بدأ الفيلم في جو من الهدوء والصمت والمشاركة الإيجابية القطة ..

وكان المشهد الاتحاضى عبرا أصداق تعبير من وجهة نظر المخرج التي أعلنت تصبغ مشهدا بعد مشهد حتى النهاية ، والمشهد يصور اللحظات الأخيرة في حياة مصارعة الثيران تنصر لها الإنسان على الفور الذي وقع صريحا على أرض الحلية وقد اختزنت حربة المصارع .. الذي وقف لمرحبا ومزحوا وفخسورا بانتصاره .. وسط تصفيق جمهور المشاهدين وعليلهم ..

قال المخرج إنه حرص على تقديم لكون جديد للأفلام الموسيقية الغنائية .. كما حرص أن يخرج أوبرا ييزيه في عمل سينمائي بكل ما يتطلبه هذا العمل من مسئوليات فنية وإبداعية .. إذ أنه اجتهد أن تكون لكل شخصية في هذا الفيلم نعمتها الخاصة التي تميزها عن غيرها من الشخصيات .

وبعد تحية الجمهور وبعد بعض الأسئلة من ديريك مالكوام وإجابات المخرج عليها في بساطة ووضوح ..



كلار : أسطورة عالية تأثر الوجدان



قريبين .. مشهد في حلبة المصارعة والمصارع اسكاميو ينتقل من نصر إلى نصر حتى ينتهي المشهد بموت الثور وانتصار اسكاميو . والمشهد الأخير يقدم لنا دون جوزيه في صراعه اليائس لاسترداد حب كارمن .. وعندما يتشل بدفعه اليأس إلى قتل كارمن ..

يريد المخرج أن يقول عن طريق هذين اللوتين من الصراع .. إن دون جوزيه في صراعه مع كارمن لم يكن مصارعا شريفا وأنه خالف قانون اللعبة ..

وانتهى الفيلم بمشهد موت كارمن وحولها صديقاتها .. لوحة للحب والموت من أروع لوحات هذه الحلقة السينمائية الرائعة ●

لسبب أو لآخر .. وانتقل جيبها إلى مصارع الثيران اسكاميو .. وحاول دون جوزيه أن يحميها .. ولكنه فشل .. ودفعه الفشل إلى أن يقتلها ..

يقول المخرج :

والقتل في حد ذاته عمل بشع .. ولكن الصراع الذي يتم داخل حلبة المصارعة يتم حسب قوانين وأصول وتقاليده يلتزم بها المصارع .. ويجب ألا تنسى أن المصارع الذي يدخل الحلبة يعرض نفسه للموت .. ونحن نذكر مصارعين صرعهم الثور في حلبة المصارعة ..

وبمادة الفيلم توضح لنا بالصورة كلمات المخرج ، إذ قلّم لنا مشهدين يحدثان في آن واحد في مكانين

أجاد السيناريو اختيارها وتقديمها (اشترك المخرج مع توني جويرا في وضع السيناريو)

قام أنطونيو جاديس (يظل مصمم وملصقات كارمن صابورا) بتصميم الرقصات ووفق كل التوفيق في فنه السكوريوجرافي الذي يخل فيه كثيرا من الجهد والمخاطرة والإثقان .. وتعاون معه قائد الموسيقى لورين مازل لتقديم نسخة المخرج وروزي التي اشتركت فيها فرنسا مع إيطاليا ..

هذا الفيلم يوضح لنا حق المرأة في الحياة وفي الحب وفي الحرية .. كما يؤكد حقها في أن تقول كلمة لا .. وأن ترفض لشخص في تمهيد .. أحببت كارمن دون جوزيه ولكن جيبها له انتهى

حقيقية تتصل بمواقع يشه كارمن ، هذه المشاهد الواقعية تصور بصدق إسبانيا كارمن ، مما لا تحققة الأوبرا على المسرح .. الشوارع والمباني وداعل البيوت الإسبانية وكثبات الجشود ومصنع الدخان وجماعات الفجر والعصر في الجبال .. كل هذا يبدو واضحا في الفيلم .. إن مهنتي تقوم على الحكاية .. وكارمن قصة عظيمة .. وهذا من حكاية هذه القصة أن يتمكن المشاهد من أن يحمي في واقعه شخصيات مثل شخصيات كارمن .. ولكنهم يفتنون بديلاً من الحديث اليومي العادي .

وكانت الأصوات - وبخاصة - النسائية منها - مميزة أدق وأجمل تعبير عن مواقف ومشاهد أوبرا كارمن التي

قراءة تشكيلية

محمود الهندي

الفنان فاتح المدرس « سوريا »

اللوحة الأسرة

الحامة المستخدمة ألوان زيتية

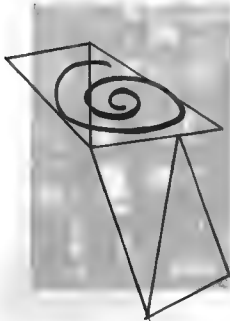
« إن الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت إلى أيدي ، ولأنهم يستطيعون أن يجدوا المسالك بدقة تامة ، إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازاً حسيّاً مرفقاً وعقلًا مركباً يمكنهم من التحكم في حركة اليد والدراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقاً لما عليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك حرية موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها ، لذلك أمر بنيتي أن يتعلموه بخبرتهم - عن طريق التجربة والخطأ - جورودون شيلد »

هي مجموعة من المسطحات الطولية تبدو فوق مسطح اللوحة أقرب إلى الخطوط الأفقية ، تحتلها مجموعة أخرى من المسطحات الطولية أقرب إلى الخطوط الرأسية ، إنها حالة من التوتر نتيجة الدفع والمقاومة بين الخطوط الرأسية ، والخطوط الأفقية . . . أنه معمل هندسي يقضي إلى تكوينات متداخلة من المسطحات الطولية ، أحال الفنان بعضها إلى ما يشبه الوجوه البشرية بضميريات خفيفة من فرشاته وسكينه ، حتى يحال للمشاهد أن اللوحة تنص إشعاعات النفس البشرية ، تتأرجح تلك الإشعاعات بين طفو كانتات بشرية غامضة على مسطح اللوحة ، وبين شد وجذب الخطوط الأفقية للخطوط الرأسية . وبين انكماش وترسب اللونين الأحمر والأزرق .

استطاع الفنان موازنة الطاقة والحركة ، كما خلق من داخل الشكل ما يشبه الحوار الداخلي بين تطعيم المسطحات بتماثيق أقرب إلى الزخرفة ، نتج من ذلك موجات لا تشير إلى معق في اللوحة ، وإنما تشير من البعيد إلى الإنسان الرابض وراء الأشكال ، ومن خلفه لمج كثيفة ولا نهاية من الفضاء ، لمتدما يغطي الضوء في منطقة ما من اللوحة يكاد يغطي الشكل منها .

تبدل الأشكال في اللوحة ، ومن ثباتا تبدلات الأشكال يتصارع المصف والهدوء ، القوة والارتجاء ، أنه التوتر والانطلاق ، فصار اللون إرادة خاصة ، وصار لأدوات الرسم إرادتها الخاصة ، مما حدا بها إلى تغطية عالم المراتبات ، فحين لا تبصر اللوحة فقط ، وإنما ترى أشعاه النفس من بين نسج اللوحة ، وتبصر المجرات ، والفضاء المزدهر بالتجموع أو التناقص بالغيوم ، لا تبصر فوجات خطية مجردة وتخرجت لونية فقط ، لكنها تجسد التوجعات والتضجعات ليرتدى الحياة . . . في عشق يغامر الفنان قبلهت وراء لوى طارده تدعو للتشعب والتناثر حيناً ، أو يتطوى في خيوط قوى جاذبة تعمل على تلاقي وتجميع العناصر المختلفة حيناً آخر .

إنه الدفء والنور والطاقة ، حرارة تنوّل في ملمس تتصارع التجموة والخشونة فيه ، يبحث التناوي والجزئي عن مكانه إلى جانب الرئيسي ، تتقاطع مجموعة من الثلاث داخل منظور حلزوني الشكل ، اشتهق الفنان من ثرات التصوير العربي ●



حلية توت عنخ آمون

أنشودة شعبية

د. على زين العابدين

الحلية () ، فلذلك في طبيعة البشرية - في حياته أو بعد مماته - يباركه كل من إله القمر و محوت و الشمس و رع ، بدلا من المعتاد ، باستمداد هذا اللون وهذه البركة من إله الشمس وحده ، هذا بالإضافة إلى عود آخر تقدمه الإلهة حتحور التي يرمز إليها بالقرص القوسي والحلال ، بينما يجعل المركب السماوي العبر

الحلية التي أماننا يليقاعات أنفهامها وجمال تراثيها ، فإننا لاستطيع إلا أن نشبهها بأنشودة دينية شعبية يشيع فيها حزن هائبي ، يشدو بها فتان مصري أصيل على ضفة النهر الخالد . نلمح في هذه الأنشودة حُب الفتان الصائغ للملك في الطبيعة البشرية ويضع هذه الطبيعة في مرتبة لا يعلوها شيء (في القرص القوسي أعلى

عرفت مصر بحضارتها العريقة ، حضارة الكون والأرض والحياة ، كما عرف المصريون بعراقة تقدمهم ، ونفوقهم على معاصريهم من حيث عناصر الفكر والإبداع ، وكانت الفنون مظهر وقوة هذا الإبداع والتقدم .

وفي صياغة الخط أحده هذه الفنون الرائعة التي برع فيها وأبدع الفنان المصري القديم ، الذي هو العالم بروائع من الحل والمجوهرات التي صاغها برهافة حس وتكامل تصميم لا مثيل لها ، وذلك في وقت مبكر من تاريخ الحضارة الإنسانية . وهذا الفن الذي يعتبر من أرقى الفنون التي عبرت عن واقع وتقاليد وعادات المجتمع ، واحتجز بوجدانه ومعتقداته وأماله وحياته ومجته .

ولقد كان اكتشاف مقبرة الملك الشاب «توت عنخ آمون» من أعظم الاكتشافات الأثرية ، فللمرة الأولى وجدت مقبرة ملكية بحالة كاملة ، وظهر فيها مدى الثراء الذي كان ينعم فيه الفراعنة في الدولة الحديثة ، وكان أكثر ما فيها مصنوعا من الذهب الأصفر الزمجاج ، وبخاصة تنويته وقناعه الذهبي ، وحليه ومجوهراته ، التي لم توجد بكميات وافرة فحسب ، بل لما فتاز به من دقة وجمال التشكيل الذي لا مثيل له ، وهي في الوقت نفسه تعبر عن فكر وفلسفة الإنسان المصري القديم عن الحياة والممات والبعث والخلود ، التي كانت السبب في استخدام الذهب ووجوده مثل هذه الآثار الرائعة في مقابر الفراعنة .

إن إيمان الإنسان المصري القديم العميق بمعتقداته قد أثر تأثيرا كبيرا في تشكيل الفكر المصري ، وبالتالي في تشكيل الفن المصري المقتدبة التي أبرزت ثرائها بهذا الفكر الفريد ثراء فنيا تشكليا دراميا ميمزا . وقد حملت حتى توت عنخ آمون هذه المؤثرات وأظهرت لنا حليا يجعل دموعنا عبقائية ، أمكن للفنان الصائغ المصري القديم أن يسيطر على تشكيلها ويجعلها في تكوينات وتعبيرات جمالية تحقق السمو والخلود وتعيش إلى الأبد . نل من أبرز هذه الحل خط ثلاثة أو صدرية الملك البيتة بالصورة المجازرة ، وفيها يهدف الفنان إلى إبراز جمال رموزه ومعضومها الدرامي . ولو أردنا أن نشبه هذه



● صدرية الملك توت عنخ آمون ●
وكانت ضمن أثاثه الجانبي في مقبرته التي وجدت كاملة ، وهي أنشودة دينية جمالية شعبية أخرجها فنان مصري أصيل



● ناعوت جنت أمون ●

اليسرى لرب السماء « حورس » التي استرحتها إله القمر « تحوت » بقوة خارقة ، وهو الذي نراه داخل القرص العلوي يشكل إنسان له رأس « أبو منجل » كما نرى إله الشمس برأس الصقر

وهذه المجموعة التي قصد منها حماية إضافية للملك في رحلته في عالم الموت واستجلاب المؤمنين له من بين الآلهة ، وأن يكونوا هنا جميعا قرناء للملك يتكلمون باسمه ويدافعون عنه عند إله الموت ، يحملها في وضعها هذا الصقر الشمس ناشرا أجنحته وبسكا بحباله العلامة « شين » والزهور المقدسة لكلا الوجهين القبلي والبعثري (اللوتس والبردي) ، ولكن رأس الصقر وجسمه قد استبدلا بجسم وأهدى « خبزي » (الجمل) إله الشمس في شروقها . وكما نرى في صور كتاب الموت - مركب سمواوية مبهرجة وفيها إله الشمس « رع » بجمعه ثيابه من نوع الكوبرا (صلين) يتفان كيبا في وجه أعدائه - نرى هنا أيضا نفس الصلين المروجين داخل المركب السمواوي أو حول أجنحة الصقر الشمسي إنما قصد بها تادية ذات الغرض

ويطلق إله الشمس بجناحه هنا أقلام مصر الثلاثة عشر كاملة - وهي الدوائر الصغيرة التي تحت إله الشمس مباشرة - ترقد فوق بحيرة مقدسة تملأها زهور اللوتس ، التي ثقلها ثلاث زهورات عبوة بينها برعمان لذات الزهرة ، بينما بينهما من الخارج توارثان لها أيضا .

وفصل هذه الوحدات كلا من الأضراس ست من زهرات المارجريت البرية المظفورة من أصل . ويبدأ جمع الفنان مصر كلها لتكون وراء ملكه في رحلته إلى العالم الآخر في وطنه وحماها بالعين ، وفي تبتل وخشوع شديدين .

إن لفكار الموت والحياة والبعث والمخلوق قد أشارت اهتمام الفنان صانع هذه الصلابة ، مثلاً آثاره فكرة التعبير عن مضمونها برموز عقلانية تشكيلية يمكنه من إبرازها في صفة جالية عمكة ، وقد كان هذا من الصعوبة يمكن للدرجة أننا لا نستطيع أن نخضع مثل هذا العمل القف للمقاييس التقليدية عند حكمنا عليه من النواحي الجمالية ، وبيان أثر الوظيفة الروحية على عناصره الفنية وطريقة انتماجها أو ادائها الفني المطلوب ، فنظرنا له بنيتي أن تخضع أولا وقبل كل شيء للميلاني التي تكلم عنها علم الأعمال المعاصر ، والتي تعتمد على التمييز بين موضوع الأثر الفني وبين مضمونه ، كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في الأثار الفنية ، على الرغم من صعوبة ذلك على الناقد ، لأنه قد يؤدي به إلى العجز عن اكتشاف القيمة الفنية الحقيقية للعمل موضوع الحكم .

إن صنع الفنان لصقر أو مركب سمواوي أو عين حورس أو روح أو غيرها من المتأخر قد يشل لدينا موضوعا ما ، ولكن هذه الأشياء كلها يكمن فيها خب الصانع الملك رسخته عليه وتقالته في خدمته حيا وميتا ، وفيه أسباع أقصى قدر من الحماية له ، وهذا البصير ما أعني به مضمون العناصر ، والذي لا يمكن لموضوعها تحقيقه ، لأن الشكل والموضوع في جانب والمضمون في جانب آخر ، كل ينسج إلى طبيعة مختلفة .

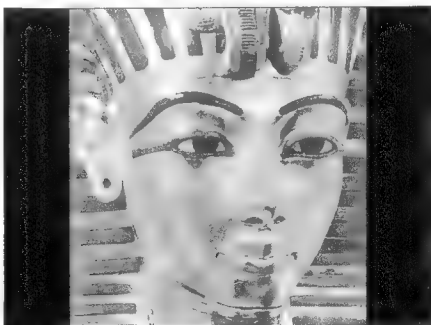
الشيء الملم والذي يثيرني إلى حد الإقناع الكامل هو أصالة الفنان صانع هذه الصلابة ، التي تستشعرها وتبين فيها سيطرة الفنان الكاملة على طاقته الإبداعية ، ففكره ومثاليات الأخلاقية والعقلانية وشيرته الفنية كلها تحت سيطرته ، الأمر الذي أمكنه من تسخيرها جميعا لخدمة الهدف الذي حددناه في بداية هذا

التحليل ، بالإضافة إلى ما لسناه من مدى تحكم الفنان من خلال القواعد المسجلة له تاريخيا وعقائديا بحيث أنتج في البداية شكلا ينسج لشالية جديدة شديدة الجاذبية والتأثير على إنسان كل عصر ، لا هي ناجحة كاملة من نمية هذا الفنان ، ولا هي من صنع الفنان ولا التطور التاريخي ، وإقناعا فاعل من هذا كله .

لقد استطاع الفنان من خلال عناصره مثل القرص الفضي بأشخصه الثلاثة والصقر الشمسي بأجنحته المشوكة أن يؤكد تدامة أشخاص بالذات وأشياء بعينها ، وتأثيرها في ذكره الدقيق موضعاً ذلك عناصر أقرب إلى التجريد أو الاصطلاحية منها إلى الشكل الطبيعي ، على الرغم من صغر كثير من الأشكال الاصطلاحية والتجريدية عن التعبير ، وعدم انطوائها على المعاني الواسعة للوجدان والتأمل .

إن هذا القصور لا يشكل عائقاً أمام الفنان ولا يؤدي به إلى العجز لتسبب بسيط جداً ، وهو أن شيئاً من تلك العناصر المجردة - وبكسر ما قد يبدو - لا يمكن اعتباره قيمة فنية أو جالية بذاته ، وإنما تحقق قيمة هذه العناصر بالعلاقة بينها وبين الطاقة الإبداعية التي هيأت لظهور الشكل الفني بمضمونه الدرامي الذي يكشف عن نشاط انتمالي ليس لإنسان عادي بل للتأكد ، وتحقيق هذه العلاقات الجمالية سيبر لدينا إحساساً جارفاً بالدهشة ، لأنه يمكن قولاً إننا جاء بعد صنع تلك القطعة الفريدة بحوالي ٣١٥٥ عاماً تقريبا ، حينما قال « ميزان » عدداً بداية للفن الحديث : « لا تتشكل قبل أن تتعلم » ، فالأرباب القائل بين الوحدات لا يأتون عن طريق روابط مادية ، بل نشأ عن وجود أنماط ترتبط في علاقة إشعاعية تنبها داخل المسطحات اللونية التي تكسرت على أنماط بعضها بعضاً عن بعض فواصل مثل المساحة الزمنية في الموسيقى ، ومثل هذا الاندماج أو تلك الوحدة التي تتوالد بتأثير هذا التوافق إنما تشكلت من الحيل المبدع الذي يظهر في عمق واضح . فالفنان لا يبحث حقيقة الأمر عن صفات الأشكال ، وإنما رسمها كاملة ، وما كان لميليه في ذلك شيء ، وإنما قصد كأي فنان حديث اكتشاف أو تمثيل حقيقة هذه الأشكال وكوامنها .

والفنان في طريقه لإحداث الأثر الفني ، يضع العلاقات فوق كل اعتبار ، فلم يصنع فيها درجات من النضاعة والقائمة في الألوان ، أو درجات من التباين الحجص بين الوحدات إبراز عنصر كل آخر ، بل أوجد علاقات لونية فحسب ، واستغلها في مواضعها الصحيحة ، فأنشأت تناغماً رائعاً من تلقاء نفسها . لقد كان بسيطاً في تناوله للموضوع على الرغم من تنوع عناصر التكوين وكثرتها ، الذي كان من الممكن أن يؤدي إلى إحسان شيء من الإبدال ، لولا براعته في إضفاء حساسية مفرطة على المضمون كقل له الوحدة التناغمية التي تنشدها والتي أنتجت عملاً فنيا وصل إلى ذروة الحس الإنسان في التشكيل الجمالي . . وهكذا فالخالية عند المصري القديم هي ملهمة جالية وأنشودة دينية شعبية .



محمد مندور

د. كمال نشأت



ولد الدكتور محمد مندور في قرية بحمل لقب حالته اسمها كثر (مندور) في محافظة الشرقية عام ١٩٠٧ درس في مدرسة سطحا الثانوية وتقدم للالتحاق بكلية الحقوق إلا أن طه حسين شجعه على الالتحاق بكلية الآداب وكانت رغبة مندور الالتحاق بكلية الحقوق ، فأصبح يدرس بهرا في كلية الحقوق ومساء

يخضر في كلية الآداب ولأن طه حسين كان يشجعه - فقد عزم مندور أن يتعامل على شيا به وأن يتفق في سبيل العلم وفقته وماله ، وأخيرا استطاع أن يحصل على رتبة في فرنسا حيث مكث هناك تسع سنوات يدرس فيها الآداب الفرنسي والآداب الكلاسيكية ، وكان يقول إن سنوات الحقبة هي عمره فلا قبلها ولا بعدها ، وحينما رجع إلى الوطن ابتدأت كتاباته النقدية حتى اختاره الله إلى جواره ، وتقديرا وأهترافا بفضل منحه مصر جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦ .

لقد استطاع مندور أن يثبت وجوده ، وأن يبري جيل من المتلاميذ الأدياب سواء الذين درس لهم فعلا أو الذين اطعموا على مؤلفاته فضلا عن وقوفه كظم شريف ضد كل المؤامرات . إ يكن مندور أديبا فحسب ولكنه كان عالما وثاقفا ، والتبحر في الدراسات الأدبية يحتاج إلى ثوق شفاف وثقافة موسوعية أما العلم الذي مره به بحثا في الأديب القديم والحديث ، فقد شرفه مندور في دراساته النقدية ، حين كتب عن تطور النقد العربي القديم وحين أذاع ما أسماه بـ (الشعر المغموس) . فقد درس مندور شعر المهجر وطلع على الناس بما اكتشفه من بساطة تؤدى في لغة بسيطة بسيطة وفي مجال تعريف هذا الأسلوب السهل البسيط قال (المغموس ليس معناه الأرجال يفتنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة ، وإنما هو الإحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفس) . والذوق - كما يقول مندور - عنصر شخصي ، والمعرفة ملك شائع ، والملكية التي يستحيل بها الذوق معرفة هي ملكة التفكير ، فيالفكر تذهب القلوب وينقله من خاص إلى عام ، والافتقالات الشخصية التي يبرها النص في نفس القارئ وركيزة كل

الدكتور محمد مندور . للكتاب محمد مندور .

تعد جيد ، وأن النقد التواصلي يؤدي إلى الحكم المطلق وإلى التحكم . وعلى أساس من هذه النظرة كتب مندور عن شعر المهجر الذي أسماه - كما ذكرنا من قبل - الشعر المغموس . وهو خلال نظريته تلك ألح على بعد هذا الشعر عن الخطابية التي عرفت في شعرنا فقد كان الشاعر دائما يقف لصديقه بأسلوب غطائي بطبيعة أن الشعر يلقى أمام الناس . وهو حين حاول أن يرد على ميخائيل نعيمة بعض آرائه (فقد كان نعيمة يعتقد أن اللغة مجرد رموز) نال إن قواعد اللغة ليست قيودا متطرفة - ولكنها أدوات تعبير هامة ، وإنما كانت الألفاظ رموز تعبير عن دوات الأشياء فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية ، وأن اللغة التي تتهاون في قواعدها إنما تتهاون في أهم جانب من جوانب قيمتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات . وهو يعزل من رأي العقاد حينما كان لا يرى الشعر إلا انطبعا ذاتا يصور حول التجارب والحالات فقط . لأن معنى ذلك أن صفة الشاعر ستكون وحدها ملكا للشاعر والروائي .

لقد تطور مندور عبر حياته النقدية فقد بدأ نقادا تأثريا في المرحلة الأولى ، وفي الثانية كان ناقد التحصيل والوصف وانتهى بعد ذلك إلى موقف الناقد المنزوم . درس مندور النقادين القديم والحديث ، فهو في كتابه (النقد للمهجر عند العرب) يجدد المفاهيم النقدية لدى كبار النقاد العرب ، وبين الاتجاهات التي عرفت عنهم وهو في كتابه (النقد والظن الماصور) يتناول بالبحث حسين المرصفي وميخائيل نعيمة وشكري والعقاد والمازني ولويس عوض ، وكان في نية أن يتناول بقية النقاد العرب الماصرين ولكن الأصل لم يتحقق .

لقد كان منهج مندور النقدي هو المنهج التأثري أو الانطباعي ، كتب فيه ، وصدر عنه ودخل في معارك قلمية عنيدة دفاعا عن مذهبه ورأيه النقدي وكان من منازير به العقاد وسهير قطب وزكي نجيب محمود ومحمد خلف الله وغيرهم . ولكنه في كل هذه المارك كان حفيظ القلم والضمير وكان نموذجيا للنقاد الحق أمام جيل كامل من الأدباء الشباب وكان - في حياته - شياها تلحظ به تيارات أدبية عتيقة وهو صاحب فضل في الهداية والتشجيع المستمر لمكتبنا وسط دواية المذاهب الأدبية المختلفة بحيث نستطيع أن نقول إن مندور كان أب روحا بلينا الذي كان يلمه صلاح عبد الصبور وفوزي المتشيل وأحمد حجازي وغيرهم . وهو يقول (إنني لأحس غلصا في الفترة الأخيرة من حياتي بيل واضع إلى الرق والتفرق) بل التشجيع المتزن لكافة البراعم التي أحس لديها ما يوحي بأمل ، ولمع مزاولي المستمرة للتدريس في الجامعة والمعاهد العليا واتصال الدائم بالشباب والأدياب الناشئين قد كان له أثر كبير في تقوية هذا الاتجاه النقدي . من هنا كان نقاده التشجيع للشعر الحر ، وكان يطرأ له مثلا بنصبتين (شق زهران) لعبد الصبور (زمامت باد) لكتاب هذه السطور ●

الميدان الغربي ، ولاد الإنجليز بالقرار ورودا على أعاليهم خاسرين إلى الإسكندرية .

انطلقت الحرب إلى الميدان الشرقي حيث خطط الإنجليز ، يتم من طريق قناة السويس . ولم يكن هناك حصن يعد الغزو أن جاءوا سوى دحم القنال . أكد دبليس حياة القنطرة ، ووقع حراي فيها قتاله ، ورغم ذلك جاءت القوات نفوزتا من الشرق حل ماء القنال . فاجهم الضماري .. دهم في طرقات الصحراء . واستولوا على السويس ثم القنطرة والإسماعيلية . انتقل حراي من كفر الدوار إلى القل الكبير مؤيدا من قوى الشعب التي استقبلته في كل محطة بالدعاء : « الله ياتصر بك حراي » .

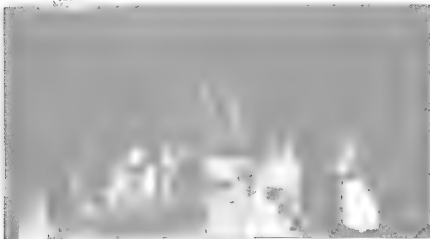
رتب القائد الحقبة « أن يبقى الأميرالاي حل خضض في القلب ويصمد .. » فإذا هم أكلوا صمدتهم قوة القلب يتبرأ كليلة لم يثب الجناحان على الجيش البريطاني كله . ولكن الحان على خضض سلم الحقبة للأعداء . وجده الطماري ليلة الغزو يحس في أذن حراي إيم ن يجموا الليلة وأن الغزو لن يبدأ إلا ظهر شد .. وحراي صيدل القبول فنادى في الجنود : « استبرجوا .. » فلتفروا لصلاة الفير لن يمدت كل الصبح شيء .. لم تادي : « ياحل خضض إذا قد وكنتا أمرنا .. » هم آتون من ناحية القلب .. التي يبتعدن قصصا الفرصة للجنيت لينتج عليهم .. واحسرتة .. هو ذا القلب اكتشف .. فعل خضض بعضي برجالة يعد أن ألقه ما حله من ذهب .. كشف الجيش ومزال يهجم فوق الصحراء .. وإذا جيش المغيرين قد انتفض في قوم نيام قد أفاقوا يفتة .. طلقنا النار نستخدم ومن معهم تجرى الدماء . وهكذا قتل الفلاح ، والفلس التي جاء بها للحرب صانت تحت رأسه .. لم تكن يحبر ، بل كانت مذبة .. هزم الجيش الأي .. وظل عهد عبد بقاوم

كل الحوايت التي في الحى تهب ونساء تنصعب .. وعندما أبلغوا حراي في القاهرة - بعد ساعات من الروح - أصدر الأمر إلى الجيش بالنزول ، فانتهت غاشية القوضي الرهيبة . وعندما يحبر في جثث القتلى بانت بعض أشبه غريبة .. كان فيهم أجاب ولكن في ثياب وطنية .. وهكذا أحكموا الحقبة كي يبدو للعالم أن الشعب سفاح الأجانب .. وهذا ما يعد بعد ضحان . وأرسل الحديو للأسطول غشبة .. أنزلوا للبر وأهوا من القوض التي يسلمه يحكم حراي . أرسل الأسطول إنذارا فحاجيا .. إن تعمير الطواي هو عدوان علينا .. فإذا لم توفقوا عدوانكم هذا ضربنا ودعت بريطانيا كل ينهال للهرب ، وهربت من مصر كل الجاليات الأجنبية .. إلا ليل . حراي لم ين .. حشد الآلاف من كل قري مصر من كل المدن .. والتسليم الآن يستعشى في النشام الحدم . ضرب الأسطول البريطاني الإسكندرية ، وانطلقت نيران مدافعه . ثبتت كل الطواي ، ولكنها لم تكن قد صحت بما يكفي لصد المعتدين . كل شيء يتهدم فبر ما في القلب صامدا .. أي ضوفان من التيران يتسلح المدينة ؟! مع هذا فلوما .. أنه ما أروع أبطالك يا مصر وهم يالترهم من هذا رجال ونساء وصغار بسطاء !! خدمت كل الطواي فوق أبطال الطواي . سكت المدافع والفلاح والكلل سوى قلب حراي . هبت الأمة من خلف للجهد . دوت الأبراق في كل البلاد وتنادت الصوفية الأتياح . ساروا في ألوف وألوف . لم يكن في غزن الجيش سلاح للجميع فعضوا كل ما دبره من همي أو بضيان حديد . وضع الفلاح باللس المعبد .. هو ذا جيش من الشعب بلا أسلحة . معهم عشرون ألفا في سلاح متخلف .. واجهوا ستين ألفا في سلاح هو من أذك ما أتتبه العلم الحديث . مع هذا انتصر أول الأمر .. فاجزم الجيش البريطاني في كفر الدوار المحصنة محصنا قويا ، وكتب لنا النصر اليين في

وما استشهد حق قتل الكثرة معهم .. وحوايه الرصاص .. ألقوا النار عليه نفوي . قاله ضابط بريطاني من بين ضباط المغيرين : « ها تكسوا الرأس هذا البطل الرائع إجلالا ، ليا استشهد في معركة غارس أسنة .. وهاهو ذا حراي يقول : « يا الناس اتبرأ .. وإذا لم يكن بد من الموت فموتوا شهداء .. » ضاح صوت البطل في اليه الملدوي بالدمع .. بالدمع الخوف في التل الكبير .. !! هذا الضرب لما حاد سوى الأشلاء والجرحى وأبواب الدخان وإذا صرخة ضابط مروح من فرق الغزو يصيح : « لم يكن ذلك عدلا ! إن هذا الليل والصحراء والتصر الغرب .. » خدعة لتصر السهبي .. إنه أكبر منا .. إنه نصر مله بالجنوب !! لو تلاينا مصا ونهجا لسجده ما انتصر .. يده الله علينا أيم قد حاربونا ليل أيام وإذا قد أبرمتا .. أنا لا أشعر بالتصبر ولكن بالثبات .. إلى أين لئلا ما انتصرنا .. بل خدعنا ورشونا فلقينا .. سيقال الدهر هذا عارنا .. يعارنا .. يعارنا !! .. ويقط الكورس : « والولى كسر حراي .. والولى كسر حراي .. أنه الشانح يستسلم موهوما وقد ألقى بسبه ! وأل ركب أن يتولى من المهانة ولكن يتفد هذا الشعب من مذبة أخرى .. لقد سلم نفسه ! يا هذا القائد الجدي في طول الفاعين . وإذا ميدان عابدين الذي شامد أيجاد حراي منذ عام مس .. الآن يبيش الإنجليز .. واخسديو أن يستمرض الجيش العزيز .. ما هذا العالم الجعوت قد ضل الطريق .. سجنوا الكل ول ينسج الفيض واخسج الشيخ القديم .. ودعوهو بالمشاة الأشرية ! سجنوا الأحرار حتى بلغوا ثلاثين ألفا وأكثر .. حشدوا مثل عنة الجعيرين في تلالين بلا فرش ولا لاه ولا حتى قطاة .. »

ويحكم على حراي وصحيه بالإعدام ، ثم يستبدل به النفي إلى جزيرة سيلان مع مجريدهم من ديتهم العسكرية ومصادرة أملاكهم . قاله : لقد هزنا الشراقي وهو يقول في شعره السلس الرقراق على لسان الكورس : « ما أبشع أن يرمم بالحقة خصم لم يجاد قط خصمه ! رجل ما حارب الحسة إلا بالفضائل ولهذا أنشبت فيه الرذائل .. » وماذا حراي إلى مصر يعد ما يقر من عشرين عاما شيئا مهدا .. وجد الإنكار والجفوة من بعض القلوب الجاحدة ! عاد في مطلع هذا القرن لا صاحب .. لا مبال .. ولا لاه .. ولا شيء سوى القلب المعظم . عاش منيا نفوق : « أنا لا أرجو من الأيام شيئا غير أن أقد الله جميع ! » ويقول الكورس : « كم أرحنا رأسنا الحسى على منكبه نكي ليلنا لاسترحا .. » فتقول قائلة الكورس مكمة : « ألا تتركه بسند الرأس على أكثافه ، يكي ليلنا لاهه يستريح 12 أم ترى تصليه في كل ليل ومبار فوق سيلان المجدود .. طارمو





عراق ... من غور بعد الميلاد

فيه من هو وطرب شركسي . وتلا ذلك مشهد جمع من الفلاحين بأفانيهم الحزينة لما هم فيه من ذل ويؤس لعرض المخرج الثيابين المتضاد بين الفريقين ويبدو أنه استفاد هنا من المخرج السينمائي العالمي جرييت الذي كان أول من استعمل طريقة الضلع المزدوج ، واستخدم زكي الرمز عندما أظهر الحديوي توفيق . بعد احتمالهما بالإنجليز ، في هيئة قراقوز تحركه أيدي الاستعمار . كما أن المخرج حقق التأثير المسادى عندما استبدل بكلمات الكوراس مشهد خادم التفتل الضلع وهو يصرع الحمار .

وأصبح لأحمد زكي حسن اختياره لأبطال المسرحية الذين أخلصوا جميعاً في أداء أدوارهم بخصاس . وقد استطاع الممثل القدير أحمد ماهر في تقمصه الصاقي لدور عراق أن يجتذب الألفة والعيون طوال المسرحية واحتصر قلبونا وهو يكي بدسوع حقيقي في ختام المسرحية بعد أن صار شيخاً مهدماً عقب هودنه من مفناه . أما الفنان الكويتي الم محبوب أحمد عقل فللشأن مصر . فقد أدهشنا عندما هائش شخصية سلطان باشا وأثبت أن ما من شخصية معاصرة أو تاريخية . هرية أو غريبة في يسجل أفعاله الدرامية إلا وكان أدائاً لما حصلنا منه فزوا . ولما محمد درويش ، الطبيب الذي أهرس من صاعقة الطب ، بإعجابنا في دور خسرو باشا لقته التميز الخالص الأصيل . وتألفت فاطمة محمود في دور زوجة الوالي سعيد باشا وقائدة كوراس النساء ، وتبصرت في إغاب مشاعر الجواهر التي حبثها بوابل من التصفيق . وكان كمال دسوقي رائداً في دور الحديوي إسماعيل ، وأسس المسرحي في دور عثمان رفقى باشا . وأجاد أحمد سليم دور الحديوي توفيق ، وسير عامر دور جيد المال نهى ، وسير اللشي دور التفتل الإنجليزي ، ومحمد حبيب في دور محمود سامي البارودي والذي لا أجد هنا ما أضم به مقال أبلغ من هذا البيت الذي جاءه ضمن قصيدته التي جاءت بها قريحته بعد هودنه من مفناه وعلمه أن الحديوي توفيق وبطافته قد زالوا من الوجوه . زالوا . بسا بكت السدينا لفسرتهم ولا تسمطت الأصباء والجسمع ●

الشخص البدين المتله بالشحم واللحم الذي يكو رأسه الشعر الأبيض غلام عتال كاتب نص أدق ، ومع ذلك استطاع أن يكتب حب جواهر النظارة بذكائه اللامع وهما له وظرفه وعفة دمه وتعليقاته اللاذعة ، وثره ينضم إلى الخاويين للثوار في الجزء الثاني من مسرحية هنري الرابع ويظهر في جلوسستر شاوي لامتالة الرجال إلى جانبه . كذلك فعل سلطان باشا فوضع نفسه في خدمة معارضي الثورة وراح ينثر الذهب لامتالة اليد ومهم الطموي ، إلى جانب الحديوي واختاره الحاكم الشرعي للبلاد .

وقد نسج الشرقاوي الهيكات الجمدة والكوميديّة بطريقة ذكية بحيث تظهر الثيابين والمتضاد ، وتعلق على بعضها البعض لا من خلال أشعار المسرحية فحسب ، بل من براعة رسمه للشخصيات .

وعاد بنا عبد الرحمن الشرقاوي من خلال مجموعتي الرجال والنساء برئاسة قائد وقائدة إلى عالم اللسلة الإغريقية ، حيث كان الكوراس بمثابة منقح حفل أحداث الدراما ومواقفها . . . يميز بأرائه وخواطره عما يجري بين شخصين المسرحية .

كان أحمد زكي هو المبدع الثاني للنص عندما أخرج هذا العمل الضخم في رشفة الحير المسكت في القفالة المرضية ، ورعاية الفنان في أخبال للنص الذي جعل الجولام للمسرحية نابضاً بالشاعرية . . وأعمل الفنان الأكاديمي شكزي عبد الوهاب مصمم الإضاءة مقهوراً مسرحياً للزمان والمكان ، وأبرز الشخصيات . واستطاع شكزي أن يفصل بهارة بين المناظر الشاعرية للفصل الأول ، ومناظر الفصل الثاني التي بلغت واحداً وعشرين منظرًا ، وخلق عالماً هارمونياً متناغماً مع أنغام موسيقى جيد المنتم البارودي وألحانه الزمارة التي انسجم إلتفاحها مع الرقصات البنيمة التي صممها عصمت يحيى ، وملاص صلاح عبد الكريم التاريخية الزمارة ، ويكوي زوسر مرزوق الذي امتاز بممن الوحي والذكاء .

وأظهر المخرج أحمد زكي جانباً من المعارك ، جنباً إلى جنب مع المحطات الصاعقة في قصر خسرو باشا بما

فيكم يورفاً وانظروا لها اقتناه . منكم المسبح ١٢ . . بالآلام المسبح ١١ . . ويواصل عراق . . الشيخ المهلم مونولوجه قالاً : . . حسي أمه الله والتاريخ ما أنتم عليه شامدون وسيدرك الفلاح ما قدمت ، قاليبطة لا يتكثرون ، سيدرون ويهشرون أسام صاعقة السنين . . باليت قومي يعلمون ! فلأترك التاريخ يقضي . . أما أنا . . فأنا أنهي . . ليمش هذا الشعب بمدى في الكرامة والإياه . . وتظل مصر متارة الدنيا وأرض الكبرياء . . وطني الشموخ ومنع الأمل المقرد في صياغة عالم حر يظله الإخاء . . حصن المروية قلعة الإسلام حارسة ثراث الأتية . . فلأترك التاريخ يقضي ما يشاء . . أنا لن أزيد ، ولن أجد ، ولن أبال بالمناظر والمزيف . . لكن قومي يجهلون فليت قومي يعلمون ! . . فلأترك التاريخ ، قاتل تاريخ لا يرش وهم على إذا ما زيفوه . . فخصبر لا يشتتم إلى القديسة . . إنسه يصغر وينصف ثم يلتم خادعيه . . سزول إزقة الحياة والحديمة بعد حين . . باليت قومي يعلمون ١١ . .

ونحن نجد أن الشخصيات الرئيسية في المسرحية تتطور كشخص معقدة ، كل منهم يجمع بين صفة الجانيبة وسمة من السلبية . وأدمج عبد الرحمن الشرقاوي الكوميدي مع التاريخ عن طريق شخصيات خسرو باشا وعثمان رفقى باشا الشرقيين ، و سلطان باشا . وسرخان ما انقلب سلطان على عراق بعد أن استقر أسطول الغزاة في مياه الإسكندرية . وقد خلق عراق على ذلك قالاً : وإما أخرياء تستغرق وقتاً ضيف ما استغرقه سلطان باشا في التفرغ . . . وأحسب أن الشرقاوي في رسمه هذه الشخصية ، رغم ورودها في مصائب التاريخ ، كان متأثراً بشخصية فاسفان . . الشخصية الكويتية الكبرى التي أبدعها شكسبير ، والتي فقد جلودها إلى الكويتديسا الرومانية ، إذ تلمح فيها عناصر من « الجندى الغرور » ليلانوس ، والطفل الكلاسيكي ، وأحق أليلاط . وبرغم سماته السلبية . . إذ أن ذلك



عراق ... من غور بعد الميلاد

النقاش

سالم حقي

— أنت يا رجل ! .. أليس لك عندى باقى ورقة بخمسة جنيهات ؟
 حذق الكهل بميتيه الكليتين فى الكمسارى وأجاب فى هدوء وثقة !
 — لا .
 إزاد غضب الكمسارى فالتجبر يسأل .
 — كيف ؟! ألم تعطى أنت ورقة بخمسة جنيهات ؟! ألم تعطى هذه الورقة ؟! ؟!
 أجاب الكهل فى صوت أكثر هدوءاً وهو لا يكلف نفسه شقة النظر إلى الورقة التقطية بلوح بها الكمسارى :
 — لا . أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً . ولى عندك الباقى وقدره ١٥ قرشاً .
 صاح الكمسارى :

— عجيب ! يا هم .. أليست هذه الورقة ورنلك ؟! إنها ورقة بخمسة جنيهات ولك عندى الباقى وقدره ٤٩٠ قرشاً !!
 أجاب الكهل فى إصرار عتيد هذا المرة .
 — لا ! أنا أعطيتك ورقة بخمسة وعشرين قرشاً فقط !!
 وهنا .. بدأ الركاب يلتفتون إلى النقاش الذى بدأ أنه سوف يتطور إلى شجار ! وراحوا يتابعونه فى دهشة واهتمام .. فى حين صاح الكمسارى من جديد :

— يا هم ! أنا متأكد بما أقول . إنت حيتجنى ؟! هذه الورقة ورنكت . وقد راجعت حسابى وعندى زيادة فى الإيراد لقررها ٤٩٠ قرشاً .. جت منين ؟!

فيل أن يجيب الكهل تدخل فى النقاش الحاد و ألتندى « بيدو من هيتيه أنه مدوس بإحدى القرى القريبة . قال فى صوت رزين :

— اسمعنى يا هم ! الورقة « أم » خمسة جنيهات شديدة الشبه بالورقة « أم » خمسة وعشرين قرشاً . ويبدو أن الأمر اختلط عليك . ثم .. هل يجسر حضرة الكمسارى شيئاً لو صدقك وأخذ بكلامك ؟!

هم الكهل بالإجابة ، إلا أن أصوات كثير من الركاب ارتفعت مرة واحدة تقول فى حدة واحتجاج :

— اسمع كلام الأستاذ عمران يا هم . إته رجل متعلم ويفهم فى كل شيء . والا يعنى الكمسارى حيدفع لك من جيبه ؟! .. عجيب !
 عاود الأستاذ عمران حديثه وهو يربت على كتف الكهل فى ألفة :

— خذ ثوبك يا رجل واتكل على الله . المال الحلال لا يضيع . ومتشكرين يا حضرة الكمسارى .. بارك الله فيك .
 قالها للكمسارى فى إيمان يعترف له بأمانته ويتندحه على سلا من الركاب .

مد الكهل يده فى استسلام ، وأخذ الباقي من يد الكمسارى وهو يردد :
 — الأمر لله !

فدار الكمسارى على عقبه ومضى يبتخر الزحام من جديد إلى مكانه بجوار السائق ، تنابيه أنظار الركاب فى دهشة متعجبة بشيء غير قليل من الإحجاب . ثم التفتت أسلاريه .. كأنها انزعاج من صدره .. هم قليل ..

انتهى كمسارى أوتوبس الأرباب الشاب من قطع التذاكر للركاب ويتنفس الصداة . واطمأن إلى أن أحداً لم يقلت من قطع التذكرة « حق الدولة » . ثم اتجه إلى مقدمة السيارة بجوار السائق ، مختزلاً زحام الركاب ، وقام بجراجعة حساباته وترتيب الأوراق التقطية المتهرلة كما اعتاد أن يفعل فى كل « دور » ثم التفت بنظرة إلى الركاب ، وارتفع صوته متادياً :

— من له عندى باقى خمسة جنيهات ؟
 لم يرد أحد من الركاب !
 سكت الكمسارى لحظة وقد لاحظ على وجهه أمارات دهشة طارئة ، ثم ارتفع صوته مرة ثانية ولكن أكثر هدوءاً وارتفاعاً وتأكيده هذه المرة :

— من له .. عندى .. خمسة .. جنيهات ؟!
 أيضاً .. لم يرد أحد من الركاب !!
 فالتفج الكمسارى بجسده الملهو وسط الزحام ، واتجه إلى كهل ريفى يتيسل فى منتصف السيارة يدخن لفافته فى هدوء . وقال له فى تيرة لا تخلو من الغيظ والدهشة .



همر بورجشتال .. مؤسس الدراسات العربية والإسلامية في النمسا

د. باهر الجوهري

وترحم هو بورجشتال دواوين أعظم شعراء اللغات الثلاث : ديوان الشاعر الأبي عماد شمس الدين حافظ ، الذي قرأه جوده واسطهم منه مادة ديوانه الشهير « القرن الشرقي » ، وتوالت ترجمات همر ، فأصدر ترجمة بالألمانية لأعظم الشعراء الأتراك ، عبود عبد الهادي ، ثم ترجم ديوان أبي الطيب المتنبي كاملاً ، فكان بذلك - ولا يزال - هو الوحيد الذي ترجم ديوان المتنبي كاملاً إلى إحدى اللغات الأوربية .

لم يكتف همر بنقل أدب الشرق الإسلامي إلى اللغات الأوربية فقط ، بل قام بالتعريف بالنصوف الإسلامي والعقيدة الإسلامية وترجم التاليف الكبرى (٧٦١ بيتاً) لسليمان الماشقيني ابن الفارض (١١٨٢ - ١٢٤٤) ، ولقد بدأ بدراسة مستفيضة عن النصوف والمصنفين المسلمين ، وكان بذلك أول من قدم دراسة متخصصة عن النصوف ، والوحيد الذي ترجم هذا العمل لسلطان العشق الألي .

وفي أثناء رحلته إلى مدينة في بلدان الشرق عثر همر بورجشتال بالقاهرة - لأول مرة آن ذاك - على خطوط يمنية على خاتمة آلاف ليله وليلة وترجمتها إلى اللغتين الفرنسية والألمانية ، وكان أطوار جمالان الفرنسي - الذي ترجم ألف ليله وليلة لأول مرة - قد ترجم عخطوط يمنية فقط على ٢٨٢ ليله من ألف ليله وليله ، ولأول مرة يفت هذا الكتاب الهام كاملاً أمام العالم الغربي زمراً باحلو قصصه وجمال حكاياته .

وسمع كل مساعيه وأنشطته وأعماله لم يتروك همر بورجشتال فرصة غير دون أن يظهر الشرق الإسلامي بصوره الحقيقية ، وإيجاد فهم صحيح له ، حتى في مؤلفه الطوبوغرافي عن القسطنطينية والبوسفور لم يكتف بوصف الأماكن والمطبخ هناك ، بل قام بترجمة كل ما وجدته من كتابات ونقوش على أسوار المدن والبورج والأصدة وفي المساجد والقصور والأضرحة . كذلك ترجم القصائد التي تنتمي بالأماكن التي يرد وصفها في كتابه وأعلى بلده من مؤلفيه . ومن حسن الطالع أن عثر همر بورجشتال في أحد الأضرحة على بوردة الإمام البوصيري في مقام سيد الخلق محمد صل الله عليه وسلم ، فقام المستشرق والأديب النمساوي بترجمتها شعراً إلى اللغة الألمانية ، وكتب دراسة عنها ومن تصادف ملح رسول الإسلام .

ولذا كنا نعتف همر بورجشتال بأنه سعيد الحظ أن عثر على هذه القصيدة الهامة ، فقد كان الدكتور باهر الجوهري أسعد حظاً أن قرأ العمل الضخم الذي يزيد على الألف صفحة رغم ابتعاد موضوعه الأساسي عن تخصصه الأصل ، فالطوبوغرافيون لم يستطعوا تقييم قدر هذه القصيدة ، والمستشرقون والمستغربون لم يسعوا عادة إلى قراءة مثل هذه الأعمال الطوبوغرافية المتخصصة ، ولهذا كان كشفاً فريداً كتب عنه الدكتور الجوهري لأول مرة ومن مناتب هذا المستشرق العظيم في الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، منها : الأهرام في ١٤/٩/١٩٧٤ ، ومجلة أكتوبر في الأعداد رقم ١٣٦ ورقم ١٥١ لسنة ١٩٧٩ ، والعدد رقم ٢٤٩

الإسلامي بالشرق الأدنى . فقد كان همر يفتن - إلى جانب الروسية - عشر لغات أخرى هي : العربية والتركية والفارسية واليونانية واللاتينية والإيطالية والإسبانية والفرنسية والإنجليزية والألمانية .

وقام همر بورجشتال بتصرف الغرب بالأدب الفارسي والتركي والعربي ، فألف كتباً في تاريخ الأدب المكتوبة بتلك اللغات ، وكان أكبر مشروع قام به هو التاريخ للأدب العربي ، وقد بدأه قبل وفاته بفترة وجيزة ، وكان ينوي كتابة ١٢ مجلداً حول هذا الموضوع ، ولكنه لم يكمل سوى ٧ مجلدات ، إذ وافته المنية ، واستطاع خلال ذلك المؤلف الضخم أن يعرض لنماذج شعرية لأكثر من ٢٢٠٠ أديب وشاعر عربي مع ترجمات لحجياتهم ومقتطفات من أعمالهم .



د. باهر الجوهري

إذا أردنا التحدث عن علمه الغرب الذين بدأوا بجهودهم وأعمالهم يمحون في نقل صورة العالم العربي بوجه خاص والشرق الإسلامي بوجه عام ، وتوصلها إلى أبناء الغرب دون ما تحريف أو تشويه .

وإذا تناولنا الحديث تلك المجهودات العلمية والحضارية والأدبية التي بذلت من أجل رسم معالم العالم العربي والشرق بألوان نقية خالية من شوائب الأحكام المسبقة أو التعصب بأفواره ، ثم وضع ذلك الرسم في إطار شرقي لائق ، وبمناخ لا تفلح عن عنابة ورواية أحد أبناء العالم العربي ... إذا أردنا كل ذلك وإذا أردنا التحدث بوجه عام عن الاستشراق والمستشرقين الغربيين فلا بد من الوقوف أمام نجم لامع في سماء الاستشراق الواسعة : يوسف فون همر بورجشتال .

ولد في مدينة جراتس بالنمسا في ٩ يونيو عام ١٨٧٤ ودرس لغات وأدب البلاد الإسلامية في أكاديمية العلوم الشرقية ، التي أسستها الإمبراطورة مارييا تيريزا عام ١٧٥٤ ، لما بدأها من أهمية تطوير الدراسات الشرقية ، وزيادة لفهم التعارف والتعاون بين الشرق والغرب .

وهو بورجشتال هو مؤسس الدراسات الإسلامية في النمسا ، ومؤسس وأول رئيس للأكاديمية النمساوية للعلوم ، وكان باحثاً ومبشراً ومكتشفاً لثروات الفكر العظيم للشرق الإسلامي . وقد كرس حياته ، التي امتدت ٨٢ عاماً ، في المسألة في تقديم صورة صحيحة عن الشرق ، وبالتالي التفرقة بين الشرق والغرب ، ولم يكن همر بورجشتال مستشرقاً ومترجماً فقط ، بل كان مؤرخاً وشاعراً ومن رجال السلك المبلولمسي في شخص واحد .

وتشمل مؤلفاته مساحة واسعة في شتى العلوم والمعارف منها : التاريخ ، والأثر ، والطبوغرافيا ، وتاريخ الأدب ، ولببوجرافية ، وفقه لغات العالم

خرج ولم يعد

رواية صادق

شخصيات أفلام محمد خان الثانية
— سابقاً — شخصيات رئيسية ،
ومؤثرة في دراما الفيلم .

تتسم شخصيات « خرج » و « خرج بعد » إلى مسكرين ، بوحدهما أسلوب التناول الأقرب إلى المبالغة والتبسيط . فهناك أهل المدينة من جانب ، وأهل القرية من جانب آخر . وهما مرسومان كتفصيلين لا رابط بينهما أبداً . فوجه المدينة يسوده القبح : خطيبة يحس الفخراي ، البالغة بحمل أشرطة الفيديو ، تتميز بالوجه القبيح ، ولا تراها إلا وهي عاكفة على النظر لوجهها في المرآة (وكذا زميلتها) ، وهي أسيرة للنزعة الاستهلاكية السائدة والوالدية القبيحة ، التي تدبر التفرد على حساب نوعية الطعام ، لتصرها في مظاهر خادعة . والحطية ليست شديدة الوفاة فهي ، ما أن تأكد من وفاة خطيبها ، حتى تقبل تطارات عزل السوفت زميل يحيى الفخراي بالعمل ، وعندما تری يحيى الفخراي بالصدفة — هي والديها — في ططا ، تقبل تطارات عزل الضابط وهي تقدم بلاء عن أوصاف خطيبها القبيح . أما والديها ، فهي لا تبتدى أي تفهم تجاه ظروف خطيب ابنتها ، موظف الأراضي البياس ، الذي لا يكف زملاؤه عن السخرية منه ، وتحمله أغلب أعباء العمل ، يسأل وحتى المياه وحجرته ، يسطفونه .

أما شخصيات العالم الريفي ، فقد تقلصت إلى رب الأسرة (فريد شوقي) صاحب أراضي السوالم وأشجار الموز ، وعائلته . ويرسم لنا المخرج كروب أسرة طيب ، غصم البنيان ، يحب زوجته ويستبهرها ولا يكف عن اتهام الطعام طوال اليوم . أما الابنة الكبرى (ليل علوي) ، فهي تساعد والدها في الحقل لأنها تحب « عيشة الفلاح » ، فلم تكمل تعليمها (تراها في لقطات سريعة مقفلة تسفل الحمار أو تنهب للإشراف على أشجار الموز فتدخل المكان وتخرج منه دون أن تقوم بإلقاء أية نظرة عليها ، ثم تساعد والديها في إعداد الطعام اليومي (الذي يتميز بالترشح والدسامة وبكمياته الهائلة التي يقع على الأسرة واجب القضاء عليها يومياً) .

إن « الحريف » قد باعدت المسافات بينه وبين أمه ، لثبوت في قربتها وحيدة ، كما باعدت بينه وبين أبيه — صائم الأقاصص — الناتج للمدينة والذي تزوج من مدينة — فلا يراه إلا لما . لقد وقع فارس في قبضة متعبد الكره والفقر ، فتلفقه متاعلت رغبيا الإثراء السريع .

ثم تغلب الأبية — فخاصاً — في « خرج ولم يعد » : جياجر البطي من المدينة للقرية ، ويحيل الريف مولع الصدارة في أحداثه ، وتنصب

ثم تعاد الشخصيات الريفية الظهور ، ومنها يظهر الريف لأول مرة ، باعتبارها من الشخصيات الرئيسية لفيلم « طائر على الطريق » ، فتلتقي بالزوجة (فردوس عبيد الحמיד) ، القروية الفقيرة التي كان والدها يعمل لدى زوجها الحمال البرتقال ، الفالقة لأي حسن إنسان ، فيسطم كل من يقف في طريقه :

وتعاود الزوج من القرية مع فارس إلى أحد الأحياء الفقيرة بالقاهرة ..

احتلت المدينة وأهلها — والقاهرة بشكل خاص — موقع الصدارة على امتداد تاريخ السينما المصرية ، منذ نشأتها حتى الآن ، لكن الأمر لم يكن يغلو — أحياناً — من تناول بعض الأفلام لعالم القرية والفلاحين . إلا أنه كان تناولاً لا يخرج — في مجمله — عن إطار اختيار المكان ، كما في فيلم « زئبب » لمحمد كريم ، أو لتكريس صورة زائلة عنه ، كما في بعض أفلام محمد عبد الوهاب ، الذي تنفى في أحدها بـ « محلا عيشة الفلاح .. متفق القلب ومرتاج » .

ويؤي لبعض الأفلام — القليلة النادرة — شرف محاولة الاقتراب وفهم خصوصيات هذا العالم الخصب ، مثلاً في « جنت الأمطار » و « الحرام » و « الأرض » ، على سبيل المثال .

ولا يبدو غريباً أن تصبح القرية مسرحاً لأحداث « خرج ولم يعد » ، فإن نظرة سريعة على أفلام محمد خان السابقة تجعلنا نلتفت بالذرة الأولى لهذا العالم الريفي ، من خلال بعض الشخصيات الشائسة في فيلم « السروينة » : الحمارس وزوجته نرجس ، اللذين لجأ إلى المدينة بحثاً عن الرزق ، فضاقت منها القرية ، وسقطت الزوجة ، وأصبح الزوج قاتلاً .

عالم المدينة ، وعالم القرية ..





وليس حوله - مجرد تغيرات سطحية لا تلمس بنية الأشياء الجوهرية . وهكذا ، يصبح « خرج ولم يعد » تجديداً للفكرة السطحية السائدة عن القرية ، بل ويسجل - بذلك - تراجيحاً عن اللام محمد خان السابقة ، ليقتل على أرضية الوعي الاجتماعي فيلم « زنب » .

لماذا كانت بعض المشاكل التي تطرق إليها محمد خان - برغم المبالغة في تصويرها بهذا النح - هي مشاكل يعاني منها أهل للدينة حقاً ، فإن ذلك لا يعني غياب هذه المشاكل - أو عدداً - في القرية ، أو الغياب التام للمشاكل الخاصة النحوية ، حيث تجرلت كثير من الأراضي الزراعية إلى أراضي اللبناة ، وحيث يعاني الناس من انقطاع الكهرباء والأسراف من القوتنة ، إلخ . .

وحقاً لم نسمع السينما المصرية كثيراً إلى الاقتراب من فهم من عالم القرية ، ولكنها - في السينيات - وعندما اتخذت مجموعة من المخرجين الريف موضوعاً لهم - حاولوا - بهذا القدر أو ذاك - التطرق لبعض مشاكل الجوهرية ، وتفسير أسبابها واتخاذ مرقب منها . فقول لشهد اليوم مع محمد خان تراجيحاً إلى حقبة الثلاثينات ؟

هذه الشخصيات - الملقق ، هي نتاج لأسلوب المعالجة التي نجدها محمد خان في تطرقه لبعض شخصيات أفلامه السابقة : أليس والد ليل علوي في « خرج ولم يعد » هو المقابل للتبسطي كذلك - لزوج فردوس عبد الحميد في « طائر على الطريق » وزوج سماد حسني في « مودع على العشاء » ؟

إن أغلب شخصيات محمد خان تمكس - في القلم الأول - حالة تقسية ودؤبة للعالم تقضي ، بالضرورة ، إلى غياب التحول أو المرونة ، وهي شخصيات تحكمها بالغباء ، والحلم للتسجل الذي لن يتحول إلا بعد الموت .

وإذا كان المسوت الجسدي (القرية) مودع على العشاء ، طائر على الطريق) ، والمسوت المدني (الحريف) ، هو عائلة مطاف أخلب الشخصيات الرئيسية ، فإن الموت في « خرج ولم يعد » يصبح موتاً معرفياً ، يترواح فيه ابن المدينة مع القرية (نقطة انعدام التوازن الأساسية كانت في عدم قدرته على فهم الطعام الريفي) ، وتصبح التغيرات التي يجتليها يحيى الفخراني - في شخصيته

الزراعي ، أو امتداد الاتصالات السابحة .

وإذا كانت معالجة القرية والمدينة قد تمت من نفس المطلق : المبالغة وغياب الفهم الراصد لكافة جزئياتها المختلفة ، فإنه مما يقلق من هذا التبسيط وضع عالم المدينة وعالم القرية كطرفي تقضي ، يصبح الطرف الأول بؤرة الشر والفساد ، والأخر منبع الخير والنقاء . فابن المدينة يحيى الفخراني يعجز عن الدور على شفة فيها ، فهل كان سيحدثها بسهولة في القرية - خاصة وأن الإيمارات فيها قد ارتفعت لتبلغ أسماراً قسرية لاسماها في المدينة - أو لم يجد سكناً في بيت أهل ليل علوي الواسع ؟

وقد تلمس العبد ليل وخرج ولم يعد ، ولعجزه عن فهم تركية الريف الخاصة ، رغم « شطارته » التي تتضح في مساوئته مع تاجر الموز بالجملة ومعرفة بكيفية معالجة بعض أمراض الفاكهة . لكن المخرج نفسه وقف - هو الآخر - عاجزاً عن توضيح العلاقة التي تربط بين المدينة والقرية ، واللذين يعضمان - في اعتقادنا - لظروف اجتماعية عامة واحدة ، ويتميزان ، ضمنياً ، ببنيت عدة متميزة ، دون امتياز .

عدداً هذه الأسرة ، لا نرى من الفلاحين سوى تاجر الموز بالجملة ، والفلاح (توفيق الدقن) حمزة الوصل بين يحيى الفخراني وسباجر أرضه .

أما الطيبة في هذه القرية لاسخرة ، فليس ثمة أي أثر للتراب ، ولا لشوارع القرية الغريبة وسورابها القلوة والقرية ، ولا أية آثار لبيوت الفقراء أو حتى الأغنياء ، ولا للشرع التي تمثل فيها الفلاحات أمسياتهن المختلفة . وهكذا ، يصبح الملائكة رومانسية وهمية ، يحاول المخرج أن يقتنعنا من خلالها أنها الملائكة والجنة . إنها صورة القرية كياناً هي شاملة في حيلة صغار المولفين ، والمترسبة مع ذكريات الطفولة الغيبية ، أو كياناً يراها الدينبي - المنفصل من جلوره الريفية - في رحلته النادرة لبلدته .

إنها قرية الوعي الزائف (الحبر والصبرة) ، والقرية التي صورتها لنا - دائماً - الأفلام المصرية التجارية . هذا الريف هوريف من صنع حيلة المخرج ، أو من أشتت معلوماته و السامعة « عنه » حول خضراء وبساتين وطعام ، فكأن تلك والمفلات البعيدة ، الشيعة تلك التي يراها المسافر على امتداد الطريق

الحاسب الإلكتروني.. والتطوُّر

عزت هلال

يُجَلِّد عمل إنسان في كلا الموقعين (الرقابي والتقليدي) من الوظيفتين معا . ولكن تختلف النسبة بينهما باختلاف موقع الإنسان في الجماعة .

ولكن تستكمل دورة الإيجابية تصالفاً مع يكف شارب لله من الشرب ؟ هناك حالتان : الأولى حينما يشعر أنه ارتوى وزال عنه الشعور بالعطش ، والثانية إذا فرغ الكوب من الماء . في كلتا الحالتين تصل إشارات إلى المخ ، الذي يمارس وظيفة السيطرة والرقابة فيصدر أوامره إلى كافة الأعضاء المشغولة عن الأفعال لتكف عن شرب الماء . والفرق بين الحالتين هو مصدر الإشارات . ففي الحالة الأولى تصدر الإشارات من الأعضاء المشغولة عن السلوك وتسمى هذه الإشارات تخلفية عكسية داخلية . وفي الحالة الثانية تصدر

تنفذ الأيدي هذه الأوامر بتناول كوب الماء ووضعه على الفم . ويتفعلها الفم فتتحرك عضلاته لإشباع الماء . وتتفعلها باقي الأعضاء كل حسب طبيعة عمله .

يتضح من هذا المثال أن الإنسان قد مارس وظيفتين . الأولى هي السيطرة والرقابة التي أدت إلى إصدار الأوامر ، والثانية هي السلوك الذي نفذ تلك الأوامر وفعل . وكذلك الحال في جميع الأعمال التي يمارسها الإنسان فتتطلبها نجد أنها جزئان . الجزء الأول يصدر الأوامر ، أما الجزء الثاني فينفذها ولا يختلف الأمر بالنسبة للأعمال التي تقوم بها مجاميع البشر . فيض هؤلاء البشر يؤدون وظيفة التحكم والرقابة ، والبعض الآخر يؤدي وينفذ الأوامر . ولسنا هنا بصدد تصنيف البشر ولكننا نحلل الأعمال . فلا

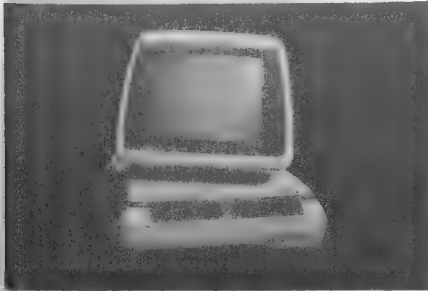
ابتكر الإنسان خلال العصور المتتالية العديد من الآلات لمساعدته على أداء الأعمال . وكلما ظهرت آلة إلى الوجود

وجد الإنسان متصفاً من الوقت للتفكير وتطويع الحياة وبناء الحضارة . ومع الحضارة زادت درجة التعقيد وتراكمت المعلومات وكاد أن يفقد الإنسان سيطرته على الوجود من حوله . ومع وجود المجتمعات الكبيرة وظهور المؤسسات الضخمة وتشابك العلاقات وتعقد نظم العمل زادت صعوبة اتخاذ القرارات . فكان من الطبيعي أن يتفكر الإنسان نوعاً من الآلات تساعده في اتخاذ القرارات ويستطيع بها أن يسيطر على الوجود الحضاري . تلك الآلات هي الحاسبات الإلكترونية .

لقد انتشرت الحاسبات الإلكترونية بسرعة رهبة لتتمتع أهباء الحضارة ، ولتحقق للإنسان السيطرة الكاملة عليها . وقد صارت الدول بوضع سياسات قوية للاستفادة من الحاسبات الإلكترونية . وأصبح من الضروري للدول التامة أن تربط خططها الموضوعة للتسمية بسياسات واضحة لتطوير نظم المعلومات واستخدامها الحاسب الإلكتروني . ولا أوقفت نفسها في مازق كبير حين تنقل حضارة الغرب من آلات ومعدات وأنظمة معقدة وتترك السيطرة والتحكم .

وقبل أن نخشى للتصرف على دور الحاسبات الإلكترونية في عملية التطور علينا أن ننظر أولاً إلى الإنسان وهو يعمل . كيف يؤدي الإنسان عمله . ولأنخذ مثلاً بسيطاً . إنسان يشرب ماء . في البداية يجب أن يبرء الحافظ الذي يدنو الإنسان لشرب الماء . قد يكون هذا الحافظ هو الشعور بالعطش . أو قد يكون مجرد ريق في الكوب لله هو الذي أشار عنده الرغبة للشرب . هذا الحافظ هو عبارة عن إشارات وصلت إلى المخ تبدأ ما يمكن أن نطلق عليه دورة الإيجابية . يحلل المخ هذه الإشارات ليتبين إلى قرار يترجمه إلى أوامر .

الحاسب الإلكتروني .. السيل الوحيد إلى تطوير نظم المعلومات



الإشارات من البيئة الخارجية و كواب الماء ، وتسمى
تغذية عكسية خارجية .

هذا النموذج الذي اشتقته من تحليل عمل شارب
للماء ليس نموذجاً خاصاً . ولكنه يمثل كافة الأمثال سواء
كانت فردية أو جماعية ، منظمات صغيرة أو كبيرة . فلا
يخلو أي نشاط من كلا الرافطين . فوظيفة الرقابة هي
توجيه السلوك وتوظيف السلوك هي الأداء الملقى
للاعمال ، والسلوك ينقسم بصفة عامة إلى قسمين هما
الصناعة والنقل . ونعني بالصناعة تشكيل الأشياء
وتغيير مكوناتها . نعني بالنقل تحريك الأشياء من مكان
إلى آخر . ففي التعليم مثلاً نجد كياً كبيراً من عمليات
السلوك مثل نقل الكتب ، فتح الكتب ، قراءة
الكتب ، تحريك الطباشير على السبورات ، تشجيع
المتفوقين وإعطائهم جوائز وهقب المهملين . والرقابة
والسلوك يشبهان إلى حد كبير السبب والفاعل . فلنكل
فعل سبب وراءه فمن الصعب تحليل عمل وظيفة
السلوك دون أن سبقها وظيفة الرقابة . فكما أن
الأسباب شيء أساسي لوجود الأفعال فالرقابة شيء
أساسي لوجود السلوك .

بعد أن قمنا بتحليل العمل الإنسان نتساءل ما هو
الدور الذي تشارك به الآلات في هذا العمل ، هل
تساعد الآلات في جانب السلوك فقط أو في جانب
الرقابة فقط أم في كلا الجانبين ؟ . إن الإنسان في
الحقيقة يستعمل بالآلات في كلا الجانبين . وتسمى
استعانة الإنسان بالآلات في مجال السلوك بالمكنة
(Mechanization) . وهذا النوع من المكنة الآلية
متشعب انتشاراً كبيراً . نجد الإنسان يستخدم العديد
من الآلات مثل الأوتاش والمحاضات والميزوزات
والآلات الكاتبة والعديد الصغيرة . . . إلى آخره هذه
الآلات ، التي نراها في كل مكان ، في الشوارع
والبيوت والمكاتب ، حتى في الصحراء والأماكن
النائية .

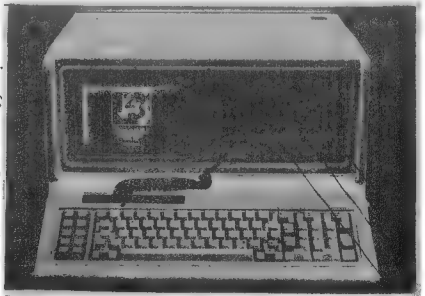
أما استعانة الإنسان بالآلات في مجال الرقابة فيسمى
بالآتمتة "Automation" . وعمر تلك الآلات قصير
نسبياً . فلم يظهر الجيل الأول من هذه الآلات إلا في
الأمميينات من هذا القرن . بينما يعود عمر آلات
المكنة إلى عمر الإنسان على هذه الأرض ، أو بقل قليلاً
ورغم قصر عمر آلات الآتمة إلا أن معدل تطورها كان
خوالياً لدرجة أنه يقال إذا تطورت وسائل الانتقال
بالمعدلات نفسها فاته مكننا السفر إلى القمر في ١٠ من
الثانية أو إلى الشمس في ٦,٥ دقيقة . هذه الآلات التي
أحدثت ثورة تفوق الثورة الصناعية هي الحاسبات
الإلكترونية .

لكي نعرف الدور الذي تقوم به الحاسبات
الإلكترونية لساعدة الإنسان علينا أن نفهم إلى تحليل
العمل الإنسان ، ولكن بالتركيز فقط على الجانب
الرقابي من هذا العمل .

تنقسم القرارات التي يتخذها الإنسان إلى نوعين .
يسمى النوع الأول بالقرارات الانتمائية ، وهي تلك
القرارات التي لا تتخلف من شخص إلى آخر ولا من
وقت لآخر . أما النوع الثاني فيسمى بالقرارات
التقديرية . وهي تتفاوت من شخص إلى آخر وحتى
بالنسبة للشخص الواحد فإنها قد تتفاوت من وقت إلى
آخر . في النوع الأول من القرارات يتبع الإنسان قواعد
وتعليمات محددة ثابتة . ومثال على ذلك حساب
الزيتات والأجور فإنها تخضع لقواعد وعلاقات رياضية
ثابتة ومعروفة . ولذا يقال على عملية حساب المراتب
والأجور أنها خوارزمية نسبة إلى العالم العربي
المخولوسي .

وبذلك لا تتخلف النتيجة إذا توصل إليها زيد أو
عمرو ، أو إذا تمت هذا الشهر أو الشهر الذي يليه . أما
تقدير المخاطر فيقع ضمن النوع الثالث من القرارات .

تخلف القرارات الانتمائية من دور الحاسب الإلكتروني الآن



لأنها عملية لا تخضع لقواعد ثابتة ومتعارف عليها .
ولذا فإنها تختلف من شخص إلى آخر ، وحتى بالنسبة
إلى الشخص الواحد فإنها قد تختلف من وقت إلى آخر .
ولا يمكن إطلاق الحكم بصفة أو عطاء أي من القرارات
التقديرية . فهي لا تتبع خوارزميات معروفة . ويقابل
البعض على القرارات الانتمائية مسمى الميكانيكية
الميكانيكية بينما تسمى القرارات التقديرية بغير ميكانيكية .

هنا يظهر بوضوح حدود استخدام الحاسب
الإلكتروني . فلحاسب الإلكتروني ضامم مطيع يتبع
القواعد والتعليمات المطبقة له بدقة متناهية وبسرعة
فاخرة ، وليس معرضاً للسوء أو الخطأ أو الللل ، وغير
قادر على التفكير المستقل ، أو الضمور ، أو
الإحساس ، لكل هذه الأسباب فإن الحاسب
الإلكتروني يقتصر دوره على اتخاذ القرارات الانتمائية
(الميكانيكية) لا يصح لتأخذ القرارات التقديرية مثل
المخاطر واعتبار الزوجة أو الزوج وما إلى ذلك من
القرارات .

إن مهمة تحليل النظم الرئيسية هي التعرف على تلك
الحدود التي لا يمكن للحاسب تجاوزها فيحدد ما هي
القرارات الميكانيكية وما هي القرارات غير الميكانيكية .
لست الميكانيكية باليساسة التي يتوسلها . فعادة
ما يتعارف الناس على بعض القرارات التقديرية ،
ويلاحظ والتفهم نجد أنها تخضع لقواعد محددة
وثابتة ، ولكنها غير معروفة للجمهور وإحصائياً هذه
القواعد واتفاق الجماعة عليها تصبح هذه القرارات
ميكانيكية يمكن للحاسب أن يحل محل الإنسان في
اتخاذها .

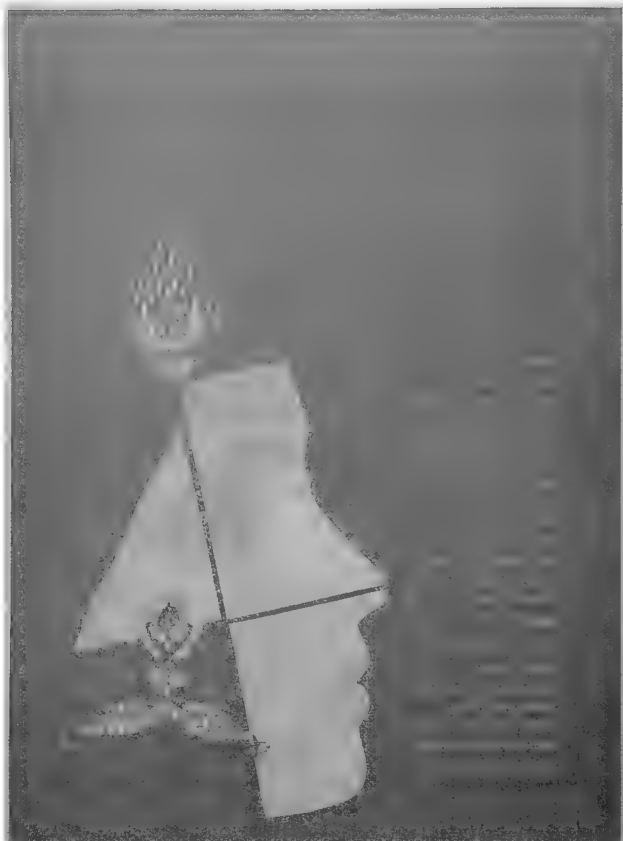
وكأن أجزم بأن كل ما هو تقديري في نظري الآن
سيصبح مع الوقت وزيد من التحليل والدراسة
والإبداع إلى إتكاملي . وهنا يمكن سر التطور
الحضاري حيث يتخطى الإنسان في عمله غير المبدع ،
إلى عمل آخر مبدع . وأن يتم التطور الحضاري بتوسيع
دائرة عمل الحاسب الإلكتروني فقط . فليس هذا إلا
أحد شتى العملية الحضارية . فالشئ التالي بلا شك
هو توسيع الدائرة الكبرى التقديرية التي تضم بداخلها
الدائرة الانتمائية الضخمة . إذا فعمدت الدائرة
الضخمة دون الكبرى فمعنى ذلك أنها سوف تصغرم
إلى الحد الذي تغلف به حل الدائرة الكبرى ويكون
الدمار الحقيقي للحضارة والإنسان معاً . وهذا هو
المآل الذي يهب أن يكون له حل .

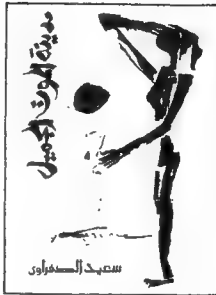
عادة ما يكون بين الدائرتين الضخمة والكبرى دائرة
وسيطه من القرارات التي يطلق عليها شبه الميكانيكية . في
مثل هذا النوع من القرارات فإن الإنسان يتفاعل مع
الحاسب الإلكتروني ويتبادلان الأدوار للوصول إلى القرار
المناسب . ول هذا الخد نعلم النظم الممتدة بنظم
مساعدة القرار التي أصبحت من أنجع الأدوات الإدارية
للمدبرين .

وبهذا فالتالي يكون للحاسب الإلكتروني حد
بسيطه ذاته أن يقوم بكل العمل وحده وحده آخر
بلمح في دوراً جزئياً وحده تلت لا يستطيع أن يقره ●

لوريسلا

مجله





شمس الدين موسى

ما توحى به من أسرار وفرة وجمال ، والقصر هنا يوحى بالرومانسية الشديدة ، فرجه القصر الجميل في القصة يصاحب وجه الفتاة الجميلة التي أحباها الطفل ، بعد أن ظل يراقبها ويتبعها ، بل ويصادفها وينام معها عندما تكون وحيدة في شقتها . والحلم في القصة يكون من طرف واحد فقط ، هو حلم الطفل المشدود والمسلو بالمسافة ، حتى إنه عندما يدرك أن نبيلة من عشقها خياله تحب المدرس الذي يقابلها في السكن ، لا يملك إلا الإعلان عن مشاعره الكثيرة ، والمحبة ، بتعطيل زجاج شقتها ، فهو يريد كل شيء . . . وكان أن حرم من أي شيء . . . ويقول واصفا لحظة طرده من بيت عمه جزاء فعلته . . .

« جمع لي عسى متاع في شقة من ورق مكتوب عليها (محلات قاصد كريم) . . . فسللت لي امرأة عسى دمي وبكت من أجل سررت خلف عسى وأنا أسمع هممت . . . عندما حاديت شقتها رأيتها تنفخ خلف الزواج المكسور دامة »

وبتلك الحساسية الشديدة يتناول سعيد الكفراوي ذلك العالم في قصصه ، وإن كانت قصة « قمر معلق فوق الماء » أطول ما يلزم لوقوع الكاتب في أسر القصة التقليدية ، والسرور التقليدي الذي جعله يتبع الصبي لفترة طويلة منذ لحظة تركه لأمه في الليل ، بعد موت أبيه ، وتولى عنه له ، بما جعل تلك التفاصيل أغرها في الحدت الرئيس . لكن ما يضاف إلى سعيد الكفراوي تلك الثقة الحسية عالية المستوى الذي كان يستعملها ، مع كنه من فكرته التي يمر بها ، بما جعل قصصه لا تنفخ عند مستوى القصة العنصرية جداً ، بل إن بعض قصصه تطرح الكثير من التفاصيل ، التي توحى بروح الكاتب الروائية .

وبلاط الفارسي سمة بارزة في قصص سعيد الكفراوي ، ترتبط بروحه الأسبانية الحزينة ، لعله اخزن على البعد من الأماكن التي أحباها وكتب عنها ، أو لعله اخزن الرومانطي على غياب الجمال والتعبر الذي يصيب كل شيء من حولنا كما يظهر ذلك في قصة « المشاء الأخير » . فهو يجزئ - الراوي - في القصة على هؤلاء الرجال الذين يجلسون على الخصر ، فهم الرجال أنفسهم الذين في الذاكرة ، لكنهم لم يكونوا قد استكانوا لتأثير الحياة بعد ، بل بدأوا أساهه كأنه شجار حقيقة جفنتها الشمس . . . فاخزن في عين القاص حزن قلدي لا يد منه ، ولعله حزن الفلاح القديم ، الذي عاشه منذ آلاف السنين ، فهو مستسلم له ، ويستسلم له ، بل هو عبيد ، ويستسلم في الجموعة أن يجملنا تلوي مذاقه نفسه ، فهو حزن بيل وجمل في الوقت نفسه ، مساعد الكاتب على التعبير عنه وتوصيله . استلاك الكاتب لأدواته التعبيرية ، ومما تفتته لتجربته الإنسانية .

وفي النهاية - نقاشي - لا يملك أمام جموعة « مدينة الموت الجميل » إلا الإعجاب بها ، والإشادة بما حلتها من تجارب قصصية ، كان من الضروري أن تظهر منذ سنوات

في القصص ملتحمون بذلك الواقع الذي هم أعضاء أسبوين داخله ، وهي قرية غنية بالعلاقات الإنسانية الجميلة ، عبيها الكاتب ، وعين إليها ، ولا يجد الدفء الإنسان المتفقد منه إلا فيها ، وأثناء سماعه لما يروي فيها من حكايات تنقرب من الأساطير . . . فيقول في قصة الجموعة الأخيرة . . .

« وأه لاني تيهت لقول جدت المعجوز في اللحظة التي مرتت فيها أعظم أمامها كسائي كنت في الحلم أو اليقظة لم أصدق أدري . . . عندما قالت لي : إنها لم تعرف من جدتي سوى أنه مات ودفن في جسر النيل ، وأنه قبل أن يموت ضاب سنوات طويلة لا تعرف له مكاناً ، وأنها ظلت تبحث في الجهات الأربعة لأوامتها السعيد ، ولما بلست هي أخبرت تنده بعد ذلك . . . »

ويتضح من ذلك قدرة الكاتب على مزج اللحظة في بعدها التي بالحو الأترب إلى الأسطورة ، لعابين تلك الأبعاد التي تغني بها قصص سعيد الكفراوي .

والجموعة تتخري على ذلك النزاع القصص الذي شاع في الفترة الأخيرة ، وهو القصص الذي يستدعي كتابها عالم الطفولة الأثير ، الذي يبدو كالحلم القديم ، استطاع الكاتب فيها أن يملأ من أجزاء من شاعريته وحساسيته تجاه ذلك العالم البكر الذي يتنق بالجمال والبراعة . . . ونجده في القصة « قمر معلق فوق الماء » « يفرض بنا في ذلك العالم الذي يتنق إليه كما لو كان يحكي حلياً جليلاً ، لكنه لم يحقق ، وهو حلم الطفل في الولوج إلى ذلك العالم الغامض عليه ، عالم الحركة بكل

أصبل الكاتب القاص ، سعيد الكفراوي ، أخيراً جموعة القصصية الأولى التي تأسر صدورنا سنوات وسنوات ، وكان بالإمكان أن تصدر تلك المجموعة مع أوائل السبعينيات ، أو أواخر الستينيات حتى تضع صاحبها بين أبناء جيله ، فيأخذ مكانه وبمكانته التي تلقى بجهوده وإنجازها في مجال القصة . وكان ذلك التأثير مثل عاملان من عوامل الحرف لدى الكاتب ، سعيد الكفراوي ، الذي عرفناه بحساسيته الشديدة إزاء ما يقدم من قصص كانت تروى في الجاليس الحاشي ، وتشر على صفحات مجلات كانت تصدر في ذلك الوقت ، مثل مجلة سنابل ، ومجلة المجلة .

وتنح في مواجهة تلك الجموعة التي تلحن بنا في منتصف الثمانينيات وبعد رحلة القاص طرأ على تلك السنين ، لا يجب أن نكون متصفين له على حساب ما قدم ، أو منجأهين له مع كتابه . بل إنه من الضروري أن نرى تلك الجموعة نظرة أكثر موضوعية في هذه الفترة ، التي تعددت فيها الأجيال ، وذابت مختلفة مع بعضها ، متبادلة التأثير والتأثر ، دون متابعة من النقد الذي انتصح أنه لا يوابك ما تقدمه الأجيال المختلفة من إبداع .

ولعل قرامة جموعة « مدينة لوت الجميل » تطرح أمام القاري قضية القصة التي تتألق عالم القرية ، وقد عولجت كثيراً . لكن الملاحظ أن القرية لدى القاص سعيد الكفراوي ، قرية مصرية فقيرة ، يعيش أبطالها حياتهم داخلها هم فرد أو نزوع إلى التمرد ، فالأبطال

جمهور المسرح الغائب

د. أحمد عثمان



من أملت بعرض مسرحية
والحالية، تأليف يسرى الجنسى
وأخراج عبد الرحمن الصلحى حتى
تذكرت ما قام به الأخير من جهد حين
أخرج أيضا «الليلة المسرحية» مع رواية السيرة الشعبية
العربية في إطار مؤثر السيرة الشعبية الذى عقد بجامعة
القاهرة في الفترة من ٧-٢ يناير ١٩٨٥. ففى حله
الليلة للمسرحية لسيرة الشعبية تجمع مشرقات من الرواة
المصريين بألهم الشعبية ولقائهم الساحر وأنتوا
عليه الشرق والغرب ويشرح حول هذه السيرة،
وكانت حقا ليلة مثيرة للإبداع استغوت فيها الإحساس
الدينى بالذات القومية.

ومسرحية «الحالية» تقدم في ساحة وكالة الغورى
ضمن الاحتفالات الشعبية والرسمية بإبلى رمضان
المبارك يحيى الحسين. وهذا يعنى أنه قد توافرت هنا
العرض كل مقومات النجاح الجماهيرى. إذ لدينا
مهرجانات دينية شعبية وحشود من الناس والفدة ونص
مستلهم من التراث الشعبى المألوف ومخرج ذو حسن
فولكلورى مرفه. ومع ذلك غاب الجمهور.

وفى الواقع إذا كان المسرح عندنا يعانى، يعانى من
أمراض معوقة وأعراض أنيميا مرمنة لأن أهم ما يفتى
أن يشغلنا هو غياب الجمهور المسرحى. وتبقى بذلك
الجمهور الذى يعشق العرض الدرامى الحى ويدمن
الفرجة الطارئة. وقد حل البعض فرحا بجمهور
مسرحى، «الوزير العاشق» و«نين أجيوب ناس»
وهما عرضان قاما على دعابة ضخمة واعتندا على نجوم
كبار هم عند الجمهور مكانة خاصة. على أية حال،
فإنه فى سياقاتنا يؤكد فرح البعض بجمهور هائين
المصريين الظاهرة العامة والمؤسفة دعى غياب جمهور
المسرح.

وأسباب هذه الظاهرة أكثر من أن نحصيها هنا،
ففى متشعبة ومتداخلة وتلتص كل صغيرة وكبيرة فى
سياقات الخاصة والعامة. غير أن هذا لا يمنعنا من ذكر

بعضها وفى مقدمتها جيماً ذلك الصنوق الساحر الذى
يبيع ويترىح فى صناد كل بيت وتبقى التلفزيون -
وتأبيه التقليدى. فهنا الجهاز الذى يوصل إلى الخافز
دراما معلى ومستأنسة قد حيس الناس فى يومهم دون
سلال سوى المسلسلات التى سلبت المسرح جمهوره
وكبار فئاته.

هل أن التلفزيون لا يتفرد بهذه للمشغلة، فقد
ساعدته فى ذلك ظروف الحياة التى تعقدت إذ صار
مجرد الحرس على البقاء والحصول على المواد التموينية
من الأهداف السالفة للحياة! أما الانتقال إلى
المسرح - أى مسرح - بالقاهرة فيمثل مشكلة
لا يستطيع أن يتحملها سوى المثاق. وهو المتضرر
المتفقد في جمهور المسرح الحالى.

وأهم الأسباب لانصراف الجمهور عن المسرح هى
فى رأينا للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى وقعت
في البلاد منذ السبعينات، إذ انقلب الهرم الاجتماعى
رأسا على عقب، وتكثفت الثروة إلى أيدي أناس ليس
لهم حظ من الثقافة، وبالتالي فلا يهتمون فى شرة
الأضام يشغولوا. وجرى الأموال إلى أيدي أفراد أمين
أو من أصحاب المعلمين فصاروا هم جمهور الفنون فى
شارع الهرم وغيره، ولما نجد أحدهم فى المسرح اللهم
إلا إذا كانت المسرحية المروضة هائلة من تلك
الخصائص، التى يقوم عليها المسرح التجارى
والرخيص والذى يتابع فيه التذاكر بثمن باهظ.
والغريب أنها تفقد دلالتها!

لا مسرح بدون جمهور - هذه حقيقة ومن
المسلات التى لا تحتاج إلى جدل، فالجمهور هو الذى
جعل الطقوس الدينية البدائية، تتحول إلى فن للفرجة
عند المصريين القدامى وهو أيضا الذى جعل مثل هذه
الطقوس تتطور إلى فن الدراما المتأخرجة عند
الإغريق. والمبقى المسرحى الإغريقى وحده تلتحق
بوتجربة أجيال الجمهور بالنسبة الخلق الفنى. فالتقى
المسرحى الإغريقى يسع جمهورا يصل إلى ثلاثين أو

خسين ألف متفرج، وهو عدد يزيد كثيراً على تعداد
أى مدينة إغريقية ما يعنى أن العرض المسرحى كان
يخرج إلى كل فرد بالبنية صغيرا كان أم كبيرا غنياً أم
فقيراً، بالإضافة إلى الوفود القادمة من المدن
الأخرى. وفى ذلك انعكاس واضح للديمقراطية
الإغريقية وارتباطها بالمشور بفكرة المسرح.

على أن جمهور المسرح الإغريقى هذا كان ظاهرة
فريدة فى تاريخ المسرح، بل لا يمكن تكرارها. إذ
كان للمسرح جزءاً لا يتجزأ من وجود المواطن الإغريقى
ذاته، فلا يمكن مثلاً أن نتخيل الحياة فى ألبا القرن
الحامس ق.م. بدون مسرحها. بل يمكن اعتبار هذا
المسرح الممثل الحياوى لأهرامات مصر. ومصادق
ذلك ما حدث للمسرح بعد التجربة الأتينية أو
بالتحديد بعد موت معاللة المسرح أى سوفوكليس
ويوريبليس، واربستوفانس ومعنى التدهور
المستمر. حتى إذا وصلنا إلى المسرح الرومان نجده

يعانى من الممانعة من انصراف الجمهور. فالشعب
الرومان أقام حضارته على المقومات العسكرية
والإنشادات المعنوية وما إلى ذلك معتمداً على اقتصاد
على الإغريق فى كل ما يتصل بالفكر والأدب والحياة.
وهكذا جاء المسرح الرومان بمثابة إعادة صياغة
وأحياناً ترجمة للنتاج الإغريقى. ما يمننا هنا أن
نقوى الجمهور المسرحى الرومان كان متدهوراً إذا قيس
بتطوره عند الإغريق. ولا أدل، على ذلك ما حدث
لمسرحية «الحياة» والشاعر الكوبى الذى
وترتيبات - ١٩٠ - ١٩٠ ق.م. تقريباً - وإلى
عروض لأول مرة وفشلت وعرضت للمرة الثانية بوجه
فى مقدمتها مسرحية الدكتور أحمد عبد الرحيم أبو
زيد... عند فشلها، لأول مرة توقفت بجدت
غريب جعل من المسرح السطاح سمها أو مشاهدتها لأن
المثاق يوجههم لبقعة فوشلوا حيا بالرقص على
الحبال. وفشل العرض الثالث وكتب المؤلف مقدمة
أخرى للعرض الثالث ترأسا على الجمهور الملث
أسيانوس توريبوس رئيس الفرقة التمثيلية التى قامت
بتمثيل مسرحيات تربتوس، وجاء لها على لسان
الممثل أنه سبق له أن أعاد عرض مسرحيات أخرى
لؤلئين آخرين بعد فشلها لأول مرة. وقد طردت فى
بعضها من على المسرح ولكن من مواصلة التمثيل فى
بعضها الأخرى بصوت، ثم يضيف قوله «لعمدنا
بدأنا فى قتلها لأول مرة حيث أن جعلنى جمهوره
المصارمين المشهورين وتوقيع السباق على الحبل،
والجماهير التى تقف تتسخر هذه الأنساب»
والفوضول، ومصباح لثناء - أترك المسرح قبل
الانتهاء من تمثيل المسرحية. لقد مر الفصل الأول
عرضها لأول مرة بسلام، وعندما أتبع أن عرضاً
للمسرحية سيقدم، نجحت الجماهير وأخذوا
اضطراباً برفضهم وتزاحوا على أحد أقدامهم، وبقى
هذه الأثناء لم أستطع التمثيل...»

فليت جمهورنا يتسبب لتنته الملث الرومان
ولا يبعد لأثمان مائة جلاب الجاهل الجمهور فى المسرح
الرومان

● روبرت فالسر Robert Walser ١٨٧٨ - ١٩٥٦

- قصّاص وروائي سويسري الجنسية وألماني اللغة .
- ظهرت قصائده وأعماله الثرية للمرة الأولى في ١٨٩٨ و ١٨٩٩ . وقد كتب ثمان روايات لم يبق منها سوى أربع ، كما كتب قصائد كثيرة ، بالإضافة إلى أكثر من ألف قطعة نثرية قصيرة .
- أعجب ونأثر به كثير من كبار كتاب اللغة الألمانية وكان تأثيره قوياً بصفة خاصة على كافكا الذي نظر إليه في بداية الأمر على أنه حالة خاصة من روبرت فالسر .
- يرى النقاد أن فالسر تفوّق بصورة خاصة في الكتابات النثرية القصيرة ويعتدونه واحداً من سادة النثر في أوروبا .
- في عام ١٩٢٩ ، بعد فترة من العزلة والفقر تعرّض خلالها للهلاوس والكوابيس وقام خلالها بعدة محاولات انتحار ، دخل بعض إرادته مصحة قالدواو العقلية (بيرن) وكان التشخيص هو الفصام (شيزوفرانيا) . وفي عام ١٩٣٣ تم نقله ، ضدّ رغبته ، إلى مستشفى عقل في هيريزاو في شرقي سويسرا - ومنذ ذلك الحين انقطع فالسر عن الكتابة حتى نهاية حياته في عام ١٩٥٦ قبل عيد ميلاده التاسع والسبعين بأربعة أشهر .
- قال عنه هرمان هسه : « لَمْ كَانَ لديه مائة ألف قريرة لغداً العالم مكاناً أفضل » .

— المترجم —

قصة مترجمة

شهر العنكبوت

للكاتب القصصى
روبرت فالسر
ترجمة خليل كلفت

لماذا تنظر إلينا بثل هذا الازدراء ؟ « أجاب الهازي المزدري : « لأنني متدنّر منكيا ومعرض عليكيا ولا أصنق ، إلا نصف تصديق ، سعادتكيا . » هزّت المروس رأسها ، وكأنّ هذا الرجل الذي تشكك في ابتهاجها كان خارج نطاق ادراكها . وفي الحال اختفى الشخص المتفلسف من مرآها . في الوقت المناسب وصلنا إلى محطة ، مرّ بها قطار . وفيه يبعد من هناك انداحات كتلة ودودة من الماء ، في إكليل من النجيل . وكانت بجمعة تسبح فوق السطح المائي الصافي . ومن فوق برج جرس كان على قمته ديك صغير يتألق بلون ذهبي في ضوء الشمس ، أعلن الساعة ديك . وكان صبي يمش متهايباً بطوّاتين في محاذة متصدّعة يربد فوقها زوج من القفاز . وقد وضع شخص فرنسي أو ألماني غليون تدخين في فمه وكان يمالج يمشار قطعة من الخشب ، مستخدماً حصان نشر . ولقطة من الوقت انجلذبت عيون المرومين السمينين متعومل . وطارد صياد طائر حنّيل ، بمساعدة كلب رشيق ومصصّ . تعرّ بجمعة ا على شاطئ البصرة ، سار خنزير على نهّل ، وهو ينخر ، وأغنياً - من حين لآخر ، ساعيا إلى أن يستلذ به ذلك المخلوق النيل . وقد نجح الحيوان البغيض ، والذي أظهر حتى في تلك اللحظة شرباً من ضروب الغدانة ، في الوصول إلى حيث الطائر . وكانت

كان شيئاً خيالياً ، وسوف يتذكّره المروسان لوقت طويل من الزمان فيما بعد . كان يابس على رأسه يريه وكانت تلبس عُرّة سفر . تسبح في الربيع التي كانت مبرّ أفعال أرواق المشب . كجمت حافة الغابة جماع الربيع .

لنوحث أشجار التّوب وأومأت ، وبسّطت أشجار البُوط البهيجية أغصانها . قال : « نحن نأمل بقليلنا شخص واحد » نظرت إليه ، بامتنان . وفي سيارتها المترنّمة ، دخلا ملجئة فجمة ذات منازل تملوها جملونات مرتفعة تتوهج في ظلمة الفسق . وبين الجبان الرائعة الأنيقة كانت زُهر أشجار جميلة بدت وكأها ترهب بالقادمين الجددلين . وعلى أعتاب النوافذ انتصبت أحص الأزار ، وفي الفتق الصغير الذي تتوقف عنده المروسان ، للأكل والرّاحة ، كان المازلون يمزفون على القلوت وصلّي القرية وعلى البوق . وفي اليوم التالي أخذها رحلتها عبر الحقول وعبر الغابات . ويعاتب غدير متلاله ، يترقب ماله ، قاما بنزهة علوية خالفة في مشهد تحيط به تلال يميّدة ، وبينما كانا يتحوّلان ، التياا بجمعه - تحيل وبالح الطول ، يلبس ثياباً رقة يمزوها الدوق - نظر إليها نظرة متصرفة . قال المروسي للغيرب : وقد استبد به الحب والحيام : « أنت أيتها الأزهر !

البسمة، بظرفيتها الناعمة والأنيبة، مهيأةً للتكيف مع الحزير التواقي إلى المشاكسة. إلى أي شيء لم يكن للصدادة أن تكونه ! غير أن مشاهد كثيرة أخرى كانت تدفخه لها، فخلج بحول الأرض، في سبيل المال، وبيجوارهم ضمير يعلو دواخلهم ملين، يفتح فوهة خذولون. في مهمل أو أخرى، إلى أمكن تبرير الحليث عن تجرؤل هنا. وركب فارس يترتد حياء حصانه لروح خارجا عن أجرة موحية، كان من أجل أنه في مهمة ! وكانت قطمة من الحبل، من أوّل من السلك، مرفوعة من دكة. وكأنيبت السجدة في تنوع الجلوس عليها. إلى إصبع كل شيء في الغفل من شأنه أن ينيكس، وبهاك القاري، أبهى، ولذا فائق كنه في تلك متنبها للمروسين عودة سلة إلى بيتها وبفرة من السرات في طريق حياها. لقد نظر إلى ما حوفا، وأثارت اهتمامها بمجموعة متنوعة من الوشائ، وانتهيا بهاكلام إلى بعضها، إلى ما في ذلك ليل، وجماعة، وشبان. وأصلاب سبينة تلغوها رايات مرفوعة، وبشمع صدرها، إلى مرأ. وكانت البراميل والصناديق مرفوعة هناك - إلى أكرام - بدهو. وأسام مجموعة من الجنود، تلقى شخص كان قد ارتكب خطأ وكان على وشك التكفير عددًا من الضربات أو الكلمات أو الجلدات. وكان الصحن الذي يقدّم الطوبى بقدرة وقفة الانتباه، بينما كان متلفها ركامًا متوسلاً، كان ينيكس شامًا، لأن أي سلوك مقصم يلقق في كمن يتسبه. إلى جانب وهو ينتج زفير، كان هناك تسامح يلفر دموعًا. طارت الفرات السنونو متطرفة في السماء فوق جلود يتبارى من صمغها وكانا يقذفان الكرات، والبراميل النفاة، والساكين، والعمجرا، في الهواء، وكان كل منها يحاول أن يدهش الناس بدهو، ببراعة ومرح. وعلى ارتفاع شربين متراً وأكثر فوق الأرض جلس ملك، وكأنه يجلس على كرسي. فيقول ذلك، بدون أي أسام ؟ ... ثم يركع هناك، ينيكس على شيء، ينيكس، ويروح منه ذلك جلس عليه، كأنه ملكة، ينيكس غريبًا. ثم تفارق سيابه الودج وجهة ثالثة واحدة. ثم يبد عليه إلى أثر من آثار الفتر. ثم من أجل أنه استقام إلى يفعل هذا الشيء الصعب بسهولة تامة. ومن الواضح أن إصمسا بالكمال قد حصته منه. ثم إنه، في كل شيء شينا على الإطلاق ! إصمسا بالكمال يجرم بشره أن تمثب، ولفظ، وتواثيل، وجبال، ونسان. ولا جدال في أن إصمسا يظن على مغزى الحقيق، على حافز، على صمود. لقد استعرت منه مهمة ميتة على مشاعر الصمك، وكان قد أصبح غارقا بكل معنى الكلمة. ثم ملأته الزخية في أن يخلق مداد، في أن يمتدح في الهدف، في أن يتحده من أن يكون بنفسه. ولم يكن في استطاعه أبدا ما كان في استطاعه. أما بالنسبة له فقد كان الأمير على التقيض. فلم يكن يقدر، ألا يكون قادرا على أن يفعل ما كان ينيكس إلى أن يفعل. وبالتالي فقد جلس هناك مطمئنًا إلى ذلك الحد، ثم إلى ذلك الحد.

قالت العروس لمريستها : « عندما أموت ، ستكون حيان أقوى ،
والفضل ، لأنك حيتل ستتذكرين طول الوقت » .

عندما عادوا إلى البيت ، تحدثا عن الغراب التي كشفت لها ركنها عنها ،
وهما يقفان في شرفة . وكانت هناك شمسية منشورة فوق السيدة الفاتنة .

فهل وصلت سعادته بمثل تلك السرعة إلى حد أن تعترض سبيله؟ ●

عبد السلام عباس المكاوي



طالعنا في مجلة « القاهرة » الغراء في
عندما المزمع ١٩٨٥/٤ كلمة
للأديب والصحفي الكبير الأستاذ
عبد التميم شمس يتناول فيها جانباً من
حياة الزميل المرحوم المستشار حسن حنيف قاصراً
حديثه عنه في هذه الناحية على تصرفات نسبها إليه في
شيء كثير من التحكم والسخرية كحديثه عن طريقة
لبسه وتجواله في الطرقات حاملاً الكتب والمجلات
تحت إبطه وكأنه يسير على غير هدى ولم ينس أن يشير إلى
ثنية سرواله وحرقه على عدم اللباس بها حتى عند
جلوسه ، بل لم ينس - أيضاً - طريقة تصفيف شعره
والناتبة به شمرة شمرة . وبعد أن أطال في هذا كله
خرج على كتبه ومؤلفاته الأدبية فزعم أنه كان يمتاز
لغلاظها الأكون الزاهية الراقية أو الوردية والورق
المصقول الجميل ثم يذهبها بالشعر المثور الذي حدا
بالمرحوم عبد الوهاب عزام أن يدرس علم العروض
بنفسه في كلية الآداب خشية منه على ضياع الشعر
الصوتي التقليدي . شعر المثور وأندله - في رتبة هذا
الشعر المثور الذي ينشره صاحبه « حسين حنيف » .
وهو قوله مبالغ فيه ؟ فعلم العروض وأوزونه بشر في
رجب الأزهر ومعلمه ، ولم يقل حسين حنيف أن ما
ينشره هو شعر مثبور أو صيغى وإنما هو أسلوب خاص
في أصبه وقع مع نمكة - وجه الله - من الشعر التقليدي
للمعروف . ولما كان رأي المرحوم الأستاذ عبد الوهاب
عزام في شعر الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور
ومولونه المبدية ، وفي شعر أمثاله أي سموه الشعر
الحديث ، ومعاهم الأستاذ العقاد أن يسموه أي شيء
إلا أنه شعر . وإذا كان الأستاذ حسين حنيف يدرج
الشواجر والطرفات كما يقول أمين الكير ، فلما كان
ذلك في طريقه إلى مكتبة ما يتعجب منها كتب أو إلى طيبة
يراجع فيها بعض مطبوعاته . وكثيراً ما رأينا العقاد
يصول في طريق المكتبات يمتاز منها ما يشاء ويبحث فيها
على ما يريد . ولم يقل أحد أن في ذلك عروياً من
طبيعة الأشياء .

أما عن مبالغة في العناية يتبناه إلى الحد الذي سخر
منه كاتبنا الكبير فوافه ما رأيته إلا في بلبه السوداء أو
الرمادية على فترات طويلة ، وكان في هذا أيضاً
الرجل الطبيعي الذي لا يستغنى عن شمله الانتظار أو

تلتحمه العيون ، ومع ذلك فأى عيب إذا عني الإنسان
بلبسه وعتامته ولم - إلا إضافة إلى فكري رجل لم يسر
إلى أحد في حياته . أما خلقه وجهه الله فسل عنه من
زامله في الحاماة إبان عمله فيها يقولون إن لك له من
السمعة عفة اليد واللسان . وأهم ما يجتريه دماغه الخلق
وشدة الحياة وإثارة للمزلة في الكتابة والأطلاع .

وقد اختير للقضاء وتحتن كيف كان الاختيار
للمناصب القضائية - الخلق والزراعة والكفامة - هي
عناصر الاختيار في ذلك الوقت . ويبلغ في القضاء مراتبه
العليا مستشاراً ومديراً للتفتيش القضائي ، فكان قدوة
طيبة لم يسر إلى أحد - كما ذكرت - ولم يخرج من فعه
كلمة نابية ، وإذا غضب لا يعدو غضبه حيرة تكسو
وجهه الصبور .

أما أن مؤلفاته وكتبه تمتاز بالألوان الزاهية الصارخة
البراقة ذات الورق الملون المصقول . . . فأى عيب في
ذلك حتى لو كان صحيحاً . . . ومع ذلك فينبذ إلى الأثر
آخر ما كتبه - على ما أظن - وهو كتاب « الأرض » طيبة
غار المعارف سنة ١٩٦١ . . . خلف أبيض ليس فيه أي
أشارة أو علامة أو صورة أو شعار سوى اسم الكتاب
وتحت اسم مؤلفه علو من أي إشارة إلى عمله أو وطنيته
دليل التواضع والبعد عن الدعاية وقد أعداه صاحبه في
هدوه وإيجاز إلى كل غال فارتقى فمز على أمدي كتابي ، لم
يكتب له مقدمة أو يطلب من أحد أن يفعل ذلك ، ولم
يضم أن ما سطوره ، فيه شعر حديث أو قديم وإنما ترك
للقارئ أن يسرح يصره وعقله ويعاينه في أسلوبه
ومعانيه ليحكم بنفسه عليها . وبين أيلينا كل يوم كتبه
فأت أغلفة جراء وسفره وصوره مختلفة الأشكال
والألوان ولم يقل أحد أن في ذلك عروياً من العرف أو
التقاليد .

وأخيراً كان يروج الأستاذ حسين حنيف - مخاطب
كاتبنا الكبير بما مخاطب به الشاعر العربي القديم عبوتيه
فقال :-

لئن حسدنا أن نكتفي بمسامة
لقد سررت أن نخطرت ببيلك .

زعم الله قدينا الأستاذ الأديب الشاعر المستشار حين
حنيف وقرر لكاتبنا الصحفي الكبير الأستاذ الأديب
عبد التميم شمس ومعلمه له أولاً وأخيراً ●

حوار مع القارئ

هذا الركود . ونحن في ميسر الحاجة الآن إلى المبدعين الأصلاء أكثر من أي زمان مضى .

الصديق العزيز سامي محمد أبو التور متولى ..
الطالب بكيلة الألبان ... جامعة الإسكندرية ،
وصلتنا رسالتك الأخيرة ؛ ولعل ما جاء بها يجعلها
جديرة بالمناقشة مع أصدقائنا هذا الأسبوع ، نقول
الرسالة ... وفي هذه الرسالة وما يستجدون شيئا عما
أريد التوصل إليه في عالم الشعر الكبير الكبير ، أو وهو
عدم الإغراق في بحر الرموز ؛ لأنه غير متساق إلى حد
كير عند كثير من المثقفين ، أقول هذا لأن ليس من
عقول الأصدقاء المثقفين البساطة والتفانية وشيئا يسيرا
من الرمز . بالطبع ستعارضوني لأنني بالمت في
القول ، لكن بصراحة في تيار الحركة الشعرية الحديث ،
التي قامت وتقوم في مصر العزيزة والوطن العربي
تفاوتت التيارات وتباينت على نحو أحدث شيئا من
التناقض ، ومن السبب أن يكون بالطبع هناك
تيارات شعرية جديدة وافدة ، لكني أعتقد أن تكون
مغلقة بالطابع العربي لا بالطابع الأجنبي البحت ، وما
أقول هذا لفراس للشاعر العظيم عبد الصبور وأنا من
أشد المعجبين بشعره ، لما أبدته فيه من بساطة وتفانية
في القول وعدم المبالغة في الإغراق في الرمز . وهناك
شاعر آخر وهو أمل دنقل ، وهو شاعر عظيم يتمتع
بخصائص فنية وشعرية نادرة ، قلنا نجدها في شاعر
آخر ، مما جعله مقفلا بين شعراء العربية . ومن
رسائل السابقة لكم نيتيت إلى حد ما حاسمكم للشعر
المعوي . ويرغم حتى ونستدري له إلا أنني أعرض
أن يكون للشعر قواعد ، فكل شيء لابد أن يحكمه
قواعد إلا الشعر . وما يكون هذا القول أو بعض
المبالغة مني ، إلا أنني حقيق من أنصار الشعر الحر
الحديث الذي يسير العصر الذي نعيشه ، وربما من
عقول البساطة السابقة في عدم التوصل إلى شيء
المعوي ينتهي ما أردت الوصول إليه .

الصديق العزيز سامي .. لملك والأصدقاء الآن
تذكرون السبب وراء عدم نشرنا لأصاكت السابقة .
لقد أزمات رسالتك من كاهلنا شيئا قليلا بقل أماننا
حجر عثرة ونحن نقاش الأصدقاء ونحاولهم ؛ فلما
الحمد الواضح بين المقامع الدينية ، صيرت عت
رسالتك أصدق تميز . فطلب الأصدقاء التي يحون
إتينا ثم من على بداية الطريق ، يدلون رسائلهم
ببعض صائفة من القلب ، نشعر بها لأنها في القلب
تدخل مباشرة ، ثم يكثرون بعد تحميم إبداعهم ،
فناجيا بأن معظمهم صالح للنشر ، لأنه يفهم
الدرجة الأولى أساسيات العملية الإبداعية . ثم
العملية الإبداعية ؛ فليس المبدع الحقيقي شاعر كان
أو قاصدا أو فنانا تشكليا أو ... إلخ ، هو من يجلس
إلى أوراها في أي وقت يستضيئ خيالات إبداعه ليخرج
لنا هذا الإبداع ؛ فما تفرقه على الورق ، وما نشاهده
على جدران المعارض من لوحات فنية ، ولابد لعملية
مقدمة وثيقة ومرعقة بل مضنية إلى أبعد الحدود ؛
ولابد للحقيقي هو من يحاول جادا التمكن من أدوات

هذه النافذة ملك للأصدقاء ، يطولون من
علاها على ذواتهم وأنفسهم ؛ يتصارفون فيها
بينهم ، ويحتك بعضهم مع بعضهم الآخر .
والقاهرة يقتصر دورها في هذه النافذة على الأعد
يد المواجه الصادقة التي حُرمت لفترة طويلة من
أن تجد مكانا ينشر فيه إبداعها الصادق ، والإبداع
الجيد لا يدخل عليه بالشعر ؛ فالجيد ليس من
شيئا التي تفيض عليها . وهناك كثير من المبدعين
الشباب ، فتحت لهم القاهرة صدرها مرحبة
بهم ، وبشرة إبداعهم تستقبل أبى عظيمة نيات ،
إن تثبت هؤلاء الشباب بالطريق الجاد وأزكوا
وعورة السير فيه ، وأساه هؤلاء يعرفها أصدقائنا
لأنها أساه وافدة علينا ، لم نقرأ لها قبل ذلك ،
لكن أصدقاء من بين أصدقائنا يعتقدون أن هذه
النافذة حكرو لم وحدهم ، لا يتازهم في ملكيته
أحد ، فهم يطرونا بوابل من رسائلهم لا يكف
عن الانهيار . وهذه الرسائل تسعدنا أثناء مساعده
نقرؤها ثم نقرؤها لنقوم من فورنا نقاش ما تراه
صالحا للمناقشة مع الأصدقاء ، والتي لا نراه
صالحا أو مكرورا قد ناقشناه من قبل ، نضمه
لقولنا لا إلى سلة المهملات . هكذا فعل مع
جميع الأصحاب ؛ فلنك صدق لدينا كما نلاحظه
رسائله فيه ؛ وهؤلاء الأصدقاء الذين يعتقدون أن
« حصار الأصدا » حكر ، لم وحدهم
لا يقدرهم هذا ؛ فنحن رسائلهم إيتا بعد ذلك
عظمة بيلهم فذهبهم علينا . ونحن الذين كنا في
رسالة سابقة فقط أعز الأصدقاء ؛ فهل يتبدل
الصديق الحقيقي بين رسالة وأخرى ؟

هؤلاء نقول : إن قولنا أن نقصرها على
أصدقاء يمينهم ؛ وهذا لا يعني من يعد أو قريب
أننا نتجاهل من بدأ معنا الدخسة وصعوبة
الطريق . معيارنا للمناقشة هو ثراء الحوار وجدلية
فقط ؛ ونحن نذكر أن كثيرا من أصدقائنا
الحقيقيين لم يكتبوا إيتا بعد ، ربما لأنهم يعدون
أنفسهم الإبداع الجاد ، يتألمون ويتألمون متاعل
لثقافة الجادة كي يخرجوا علينا وقد فصحت رؤاهم
فيخبرنا إلى غير حيلنا الثقافية الرائد ما يترك فيه

إبداعه بعد أن تصدق موهبة ؛ هذه الأدوات أياها
الصديق هي ما اعتدنا تسميته بالقواعد ، وهذه
القواعد وحدها لابد أن تميز من خلالها العملية
الإبداعية ، ومن خلالها فقط ، وعندما تعود إلى
رسالتك تملكنا الدخسة لما تصرح به . ونشكر لك هذه
الصراحة . من معارضتك لأن يكون للشعر قواعد ،
وترى أن هذا التصريح من جانبك به بعض المبالغة ،
وطبعي أن يكون هذا الخلط في بدايات كهذه ، إلى
أن تصور أن الشعر الحديث لا يتقيد قواعد . لقد
ذكري لنا في رسالتك شاعرين عظيمين هما عبد
الصبور ودنقل ، وبما من قسم شعراء العربية ، فهل
جلست إلى أصاها مرة أخرى كي تقرأ ما نذكر أن
شعرها وإن تحرر من القافية الواحدة في القصيدة
وعلى ذلك لا التزم دائما كبقواعد العروض واللفظ ؟
وهل أبدا في إشار عظيم أيضا هو أحد عبد المعطي
حجازي خاص من عبد الصبور معارك شرسة في وجه
علاها اللطاف عندما رفض شعرها . لكن إيتاها حق
لها وللشعر الحديث القفر في النهاية . وهذا جزء من
قصيدة حجازي كتبها في بداية مشواره الشعري مع
الشعر الحديث ، التزم فيه بقواعد علم العروض ،
شأن شأن كل نصائح الشعر الحديث ، وهذا الجزء من
بصر الرجز مستطيل ، يقول في الشاعر :

أبي .. .

أقول يا أي ملرا
وقفت في هوى بيتي هنا
وأنت كم حارني من تسوء لذن
لكنني رأيتها كما كنا
قفر ، حزينة ، مات أيتها يا أي
ونظر الشعر
أسبها ، لكن طرفها طويل
وكل أحبابي طرفهم طويل
زماننا يتخيل

ثم تكشف لنا رسالتك عن جانب آخر ، وهو أن
تعم أحكامنا ونلاحظه بلسان الجماعة دون تفويض
منها عن مسائل تبدو بسيطة ، ولكن دلالتها أبعد من
ذلك مثل قولك « لأنه غير متساق » إلى حد كبير
عند كثير من المثقفين ، فمن أُنكر أن الشعر عندما
يدخل عليه الرمز يصعب غير مستساغ على حد
تعبير ، وما لا تعجب به أنت ، ولكن كثرون يفرح
بجبرونه . وإذا سلمت معنا بحساب هذا الحديث ،
فلم أغفلت حكما ما يتفق عليه الجميع بعد ؟ وقولوا
رسالتك أيضا ؛ ومن رسائل السابقة لكم نيتيت إلى حد
ما حاسمكم للشعر المعوي ، فمن أين جاءت حاسمتنا
للشعر المعوي فقط ، وأعدائنا من أجل هذه واحد من
تقنيته عمودية وقصيدة حديثة ؟ وأصرارنا لن نشر
الترعين رابع إلى حاسمتنا للشعر بجماعة ، لا نخص
المعوي وحده بلحماة لالحديث ، وشكرًا لك مرة
أخرى على هذه الأمانة التي أفسحت لنا والأصدقاء مجالاً
رحمنا للثقافة
القاهرة ترحب بمزيد من ملاحظات الأصدقاء
وأرائهم وأصاكتهم .

رامبرانت..

فنان الليالي المشمسة

وجه وبه

في مدينة «لیدن» LEYDEN، ولد «رامبرانت» في الخامس عشر من يوليو عام ١٦٠٦. وكان أبوه طحانا يملك طاحونة، وبها حياة البرجوازية المتوسطة في تلك الآونة، ويطلع طموحاتها، فأراد أن يثاقب ابنه درجته العلمية في دراسة القانون، بعد أن أمى دراسته في مدرسة «اللاتين». إلا أن الرياح لم تأت بما تشتهي سفن الأب، وانتقل «رامبرانت» الفني بين العديد من الأساندة ليتململ الفن. ولها بين عامي ١٦٢٤ و ١٦٢٥، ارتحل «رامبرانت» إلى «أمستردام» ليتصلد على أيدي لسمان ASTMAN، لمدة ستة أشهر، وكانت تلك الإقامة القصيرة في «أمستردام» هي بداية تعرفه على فن إيطالي في تلك الفترة والسلي «الباروك» BAROQUE، وتأثره بفنائه الكبير «كارافاجيو» CARAVAGGIO، حيث كانت تنتشر في «أمستردام» أعمال الفنانين الإيطاليين التي جلبها تجار اللبنة، ويحتشرك الكثير من أتباع «كارافاجيو» وطريقته، ثم عاد «رامبرانت» إلى «لیدن» بعد كسبه من أحد زملائه الفنانين، علا يبعان في إنتاجهم الفني.

نحو عام ١٦٣٢، ارتحل «رامبرانت» - مرة أخرى - إلى «أمستردام»، ليعتبر بذلك المدينة المشيدة على خمس وتسعين جزيرة، ليرتبط اسمه بأسرها على مدى التاريخ وكأنه أصبح جزءا من المدينة والتسعين. وأقام الفنان لدى تاجر لوحات من أتباع اللبنة، يستورد الأعمال الفنية من إيطاليا وغيرها من البلدان، رجع له الكثير من العلاقات والتعرف، وكانت تلك الإقامة - مرة من جوانب عديدة، منها الاحتكاك بمفكرين ومثقفين المدينة، فضلا عن الإقامة من مشاهدته الجلوب إليها من فنون مختلف البلدان.

وفي العام نفسه - ١٦٣٢ - أمى «رامبرانت» لوحته الشهيرة «درس التشريح» تلك اللوحة، التي أطلقت شهرته في المدينة كمنصور «للشخصيات» Portrait، وهي لوحة تصور، استأذنا من جراحى «أمستردام» المروفين، وهو يشرح تشليده، درسا في التشريح.

وأسلوب الصور الشخصية الجسدية وإن كان أسلوبا، مستشرا، في ميولته تلك الآونة غير إلا أن «رامبرانت» ابتأ في لوحته هذه، قدر ما يمتلكه من

مهارة أكاديمية عالية، بالإضافة لما أسبغه على الوجوه من تعبيرات متنوعة، فضلا عن ذلك التنظيم الإبداعي للعناصر اللوحة وشخصياتها. وفي «أمستردام» كانت البهجة أيضا، حيث تعرف «رامبرانت» على ساسكيا SASKIA وتزوجها في عام ١٦٣٤، وغير «رامبرانت» من نشوته وسعادته بذلك العرس في لوحة شهيرة يجمعه بساسكيا، تلك التي أنجبت له من الأطفال أربعة، لم يظل منهم على قيد الحياة سوى الإبن الأخير، هذا الذي ماتت بعد ميلاده بتسعة أشهر عام ١٦٤٢، فكان عام آلام الفنان... ولكنه العام نفسه الذي أتم فيه لوحة من أشهر اللوحات في تاريخ الفن، ألا وهي لوحة «دورية الليل».

وفي «رامبرانت» عيرية للطفل، ومع ركع الأيام تحول إلى «عقيدة» يندى إليها خاتم «المرجوة» ولها وبها «بارتراج»، ويختلف ويعد حين تظهر مربية، أخرى أكثر منها شبيبا، هي هنديريكي HENDRIKKE، التي أصبحت في مقام الزوجة وأجست مكان زوجته الفتاة، في حياته وفي لوحاته أيضا، بل أنجبت منه بنتا. وحين تلجأ المربية الأولى للقضاء، لتشكل من «رامبرانت» وإخلائه بوجد الزواج، تحسر قضيتها نظرا لعدم تكافؤ والأصول العائلية، وبهذا ما الفنان بعد ذلك لتجنب بتهمة «ممارسة الدعارة»، وتكونت عليه عام ١٦٥٦. لتناحته لنعائنا. وقد وثقة المربية بعام واحد، كانت اللذين التي تغارده «رامبرانت» قد تعاطفت، ولم يكن هناك مفر من بيع منزل عرسه بكل ما يجتو، وكم كان ما يجتو من منزل والزوج والكم صرف عليه من مال، منذ إعداده ليكون مقر عرسه مع «ساسكيا»، وغرف «رامبرانت» بهجه الشديد لآقتاة اللوحات والتحف بكافة ألوانها وأحجامها، منها ارتفع ثمنها، ولكنها اللذين... التي ذهبت بكل شيء، وتركته مع «هنديريكي» يقاسبان معا شظف العيش وعدم الاستقرار بعيدا عن «أمستردام»، حتى وفاتها عام ١٦٦٣، ثم يلحق بها إبنه من «ساسكيا» عام ١٦٦٨ من ست وعشرون عاما، وفي الرابع من أكتوبر عام ١٦٦٩ رحل «رامبرانت» عن علته تاركا وراءه، يقرب من ثلاثة آلاف عمل، ما بين رسم وتصوير وسفر تشهد على مدى إبداعه في كل من تلك الأفرع الثلاثة والفرد نفسه.

عرفت هولنده، في أيام «رامبرانت»، بتخصص فنانها، مثل فناني النظر، وفنان الصورة الشخصية، وفنان مناظر البحر، وفنان الحياة اليومية وأشيائها، وفنان الطبيعة الصلابة... إلخ ولكن «رامبرانت» لم يترك موضوعا من الموضوعات، إلا وطرقه، بالإضافة لنفسه. أما عن أسلوب «الداكن» «الفاتم» المرفوعة عليا بال «كبار وسكورو» Chiosoro، قلته وإن كان لأسلوبه لصيق الصلة «رامبرانت» حتى إنه أصبح مرادفا لاسمها عند الحديث عنه، إلا أن ذلك الأسلوب، كان ساددا ومتشرا قبل وأثناء حياة «رامبرانت»، وتفتحت أجنحة عليه في بوابير حياته الفنية واستخدمته مثالا استخضع غيره من الفنانين... فزوج أماكن الظل

والظلال بكثافتها داخل العمل، وتوزيع الذاكين والفاتح من الأشكال المصورة، يسوح بوجود مصدر ضوئي، صناعي، افتراضي، أعلى أحد جانبي الأشكال الرسومية.

وبهذا بدأ «رامبرانت» مركزا على «مسرحة» الإنسامة ودراية العلاقة بين «الداكن» و«فاتمه» و«تونيته»، إلا أن الأمر قد تغير مع الأيام، فأسبغت الأشكال تنفسا، حيث يرد لها هو أن تنفسا، وتدكن وتتم حين يريد لها ذلك، غاضبا النظر عن احترام مصدر الضوء، بل غاضبا النظر عن كونه هذا الضوء ونوعه. وما أشهر ذلك النقاش، حول إضاءة لوحة «دورية الليل» أو كما تسمى أحيانا «كاتبين كوكب والحرس»، فالرغم من أن المنظر، كما يستوجب وجود مصدر إضاءة صناعي، إلا أن الحالة العامة لإنسامة العمل بين عن تجليات ضوئية مهمة المصدر، ما محدا باليهي، بالقول بأن «رامبرانت» واستعرض الشخص لتكون مصدره الضوئي لتلك الليلة، ولا من أين تأتي ظلال بل الكاتب وكوك على ثياب الضابط الواقف بجواره، إلا أن يكن واقفا تحت الشمس، ناهيك عن نوع تلك الإنسامة المضيئة عن ضوء الشمس النحسى... أما عن تصوير القصص الديني من «وحي الكتاب المقدس»، فقد تميز «رامبرانت» بطريقة تتسم في بحر المثالية الإيطالية، فقد صور شخصيات موضوعاته من رجوع أناس من العامة المحيطين به، بل أحيانا كان هو نفسه، وعائلته ومناجحه، لتلك الموضوعات الدينية.

وإذا كانت أعمال «رامبرانت» الأولى، قد غلب عليها عطف التوادد الحركة على الطريقة الباروكية في الساندة - آنذاك - بالإضافة لروح عفوان شبيب الفنان نفسه، فإن تقدم العمر بالفنان مع ما ربه من حلول الحياة ومراها - قد أكسب الفنان روحا فلسفية، مستجيذا على الفن الفاجر ما يرد رسمه، مستجيذا الكثير من التفاصيل، لصالح التعبير، وساعده عزوله عن الدنيا - في السنوات الأخيرة من عمره - ساعده على أن يرسم كما لو كان يرسم نفسه وأصبحت تقنيته الأدائية شديدة التميز والجرأة أيضا، فالعملية التلوينية لم تعد عملية صقل سطحي، بل تحولت إلى ضربات جريئة بالفرشاة المحملة باللون السيكالو القوام، - بل استخدم أحيانا يد الفرشاة، وأصابعه المجردة أيضا - بدلأ من الفرشاة، واكتسبت ملامح شخوصه بعدا نفسيا وتعبيرا يعبريات قليلة من فرشته، وكانت اللوحة تعتبر متبعية في نظره - ونظرا لأن - في حين كانت بالتهنئة لمعاصره، مثل ناصقا ما يته بعد. كان ذلك في منتصف القرن السابع عشر... ولذلك استحق «رامبرانت» أن يلقبه الكثيرون اليوم بـ «أول فنان حديث». وما أضدق من «رامبرانت» في التعبير عن حاله وأولو إرثها، للقد كانت حياته خاضرة بالتناقضات، بالتفرق والتواء، بالهيب والكراهية، بالسلامة والشقاء، بالتواصل والانزواء، بالحياة والوئد، بالظلال والنور... كانت حياته نفسها...

لوحة «كبار وسكورو»



● ومبرانت ● دورة الليل ١٦٤٢ ●

● تفصيل دورة الليل ●





● لوحة للفنان رودلف أرنست ●

● زيت ٣١×٣٩، ٥ بوصة ●

● من معروضات جاليري لندن ●